1124/48г.

5
1948

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

От Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической партии большевиков и Совета Министров Союза ССР 1

Сергей ГЕРАСИМОВ. Друг советского искусства 2

И. БОЛЬШАКОВ. За высокое идейно-художественное качество фильмов 3

М. ЧИАУРЕЛИ. Передовая культура мира 6

Дм. ЕРЕМИН. О конфликте в кинокомедии 9

Г. КРЕМЛЕВ. Преодоленные трудности 13

В. БАЛАШОВ. На путях к большому искусству 17

СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ КИНО.

И. ВАЙСФЕЛЬД. О книге Н. Лебедева „Очерк истории кино СССР" 20

И. ДОЛИНСКИЙ. О книге М. Алейникова „Пути советского кино и МХАТ" 24

Ал. БАРАМЗИН. Невольная защита формализма 28

КИНО В СТРАНАХ НОВОЙ ДЕМОКРАТИИ.

И. ТРУТКО. Путь к своему народу 30

Р. ИСАКИНА. Под руководством коммунистов 31

На обложке кадр из фильма „Далекая невеста". Сценарий Е. Помещикова, Н. Рожкова и В. Шкловского. Постановка Е. Иванова-Баркова. Оператор А. Булинский.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва, 1948.

Андрей Александрович ЖДАНОВ

1896 — 1948

1948
СЕНТЯБРЬ — ОКТЯБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
Журнал выходит раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

От Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) и Совета Министров Союза ССР

Центральный Комитет Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) и Совет Министров Союза ССР с великим прискорбием извещают партию и всех трудящихся Советского Союза, что 31 августа в 3 часа 55 минут дня после тяжелой болезни скончался выдающийся деятель нашей партии и Советского государства, член Политбюро ЦК ВКП(б), секретарь ЦК ВКП(б), депутат Верховного Совета СССР, генерал-полковник товарищ АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЖДАНОВ.

Смерть товарища А. А. ЖДАНОВА, верного сына партии Ленина — Сталина, посвятившего всю свою жизнь служению великому делу коммунизма, является тягчайшей утратой для партии и всего советского народа.

В лице товарища ЖДАНОВА партия лишилась выдающегося марксистского теоретика, талантливейшего пропагандиста великих идей Ленина — Сталина, одного из виднейших строителей партии и Советского государства.

Верный ученик и соратник великого Сталина товарищ ЖДАНОВ своей кипучей деятельностью на благо советского отечества, своей беззаветной преданностью делу партии Ленина—Сталина снискал горячую любовь партии и всех трудящихся нашей Родины.

Жизнь товарища АНДРЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ЖДАНОВА, отдавшего всю свою пламенную энергию делу строительства коммунизма, будет служить примером для трудящихся нашей великой Советской Родины.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ВСЕСОЮЗНОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ (большевиков)

СОВЕТ МИНИСТРОВ СОЮЗА ССР

ДРУГ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

Всякого, кто когда-либо видел и слышал А. А. Жданова, неизбежно захватывало его обаяние, образность его мышления, глубина анализа, точность выводов. Работники советской культуры помнят многочисленные выступления А. А. Жданова по вопросам искусства и литературы, по вопросам философии и партийного строительства. Все эти выступления Андрея Александровича были подчинены единой цели. Цель эта — борьба за чистоту понимания, за последовательное претворение в жизнь великой ленинско-сталинской идеи создания коммунистического общества.

Совещания, проводившиеся под руководством А. А. Жданова, явились крупнейшими этапами в развитии советской культуры. Они проходили в обстановке необычайного подъема. Все с волнением ожидали выступления Андрея Александровича, и когда он начинал говорить, чувство глубокого удовлетворения охватывало каждого слушателя. Мысль А. А. Жданова лилась ясно и убедительно, формулировки поражали высокой эрудицией, точностью и лаконизмом, глубоким пониманием самой сути обсуждаемого вопроса.

Шла ли речь о литературе, о кино или о музыке, и по каким бы, на первый взгляд, узко-специальным вопросам ни выступал А. А. Жданов, он всегда умел раскрывать их в новом свете, превращать в партийные вопросы, неразрывно связанные с интересами всего государства.

На одном из совещаний, посвященных кинематографии, Андрей Александрович, говоря о значении киноискусства, указал, что каждая новая выпускаемая нами картина является делом огромной политической важности. Именно так он понимал место кинематографа в общем ряду советской культуры. Этим определялись и его критические требования к каждому новому произведению советской кинематографии.

И в свете этой справедливой большевистской критики по-новому открывались для нас достоинства и недостатки сценария или фильма. Исключительно глубоко разбираясь в вопросах марксистской эстетики, А. А. Жданов всегда своевременно и точно указывал советским художникам намечающиеся принципиальные ошибки и с исчерпывающей ясностью определял пути для их устранения. И каждый из нас как бы заново вдохновлялся, чувствовал приток новых сил, желал работать лучше, содержательнее, умнее. Перед нами открывалась прекрасная цель: служить делу партии, служить всей душой, всем сердцем, служить так, как служил делу народа и партии А. А. Жданов.

Глубокий реалист в политике, науке и критике, Андрей Александрович необычайно мудро понимал задачи нашего советского искусства: оно должно воспитывать человека в духе коммунистических идей, освобождать его от капиталистических пережитков, от предрассудков буржуазного общества. Широко развертывая программу коммунистического воспитания средствами искусства, А. А. Жданов ставил перед нами не только общие политические задачи, но и указывал конкретные пути для их решения.

Его понимание социалистического реализма, выраженное в выступлениях по вопросам искусства, обогащало представление каждого из нас о том новом стиле, который слагается в самой жизни советских людей, в их освобожденном труде на фабриках и заводах, на колхозных полях в лабораториях и институтах.

Великий жизнелюбец, он ценил жизнеутверждающее начало в нашем искусстве, естественно отражающее жизнь свободного советского человека. Именно поэтому в своем выступлении о журналах «Звезда» и «Ленинград» с такой силой он обрушился на остатки декаданса в нашей литературе, а позже, на совещании об опере Мурадели «Великая дружба» — на формалистические выверты в музыке.

Его радовали завоевания советского народа в любой области жизни, он знал все величие этих завоеваний и как государственный деятель, и как человек, сохранивший в своей памяти мрачные картины дореволюционной России. Знание жизни помогало ему ясно видеть всю историческую значимость подвига советских людей, под руководством партии большевиков вознесших знамя своей родины так высоко над миром. И он хотел, чтобы мы, советские художники, так же как он ясно видели бы размеры одержанных побед, величие намеченных Сталиным перспектив и вдохновляли бы своим искусством народ на новые и новые подвиги во славу социалистической отчизны.

Его доброжелательная критика никогда не подавляла творческую инициативу художника, не оскорбляла мастера. Он внимательно всматривался в те живые черты, которые отличают одного художника от другого.

Еще в Ленинграде, когда мы показывали А. А. Жданову каждую новую картину «Ленфильма», — с каким живым интересом он вникал в ее содержание, манеру режиссуры, актерское исполнение! Какие удивительно тонкие замечания приходилось выслушивать от него, и как по-новому иной раз раскрывалась та или иная сцена в свете его критики. Если сцена нравилась ему, если в ней намечались живые человеческие черты, отличающие новое, светлое, усвоенное нашими людьми, — он смотрел с необычайно обаятельной улыбкой, узнавая, видимо, в этот миг то дорогое, ради чего трудилась партия, трудился он сам.

Картины, которые ему нравились, он смотрел по многу раз, запоминая их в поразительных подробностях, тщательно прослеживая рост режиссера и актеров от произведения к произведению. Когда же художник спотыкался, терял ясность перспективы, он разъяснял ошибку не общими словами, а с той предельной конкретностью мышления, которая отличала его живой и светлый ум. Критика его была острой и точной, по-большевистски принципиальной, но никогда не уничтожала художника, всегда подбадривала, направляла, двигала вперед.

Воин, борец за дело коммунизма, крупнейший политический деятель, талантливейший пропагандист, ученый марксист, человек большого сердца, соратник великого Сталина, Андрей Александрович Жданов ушел от нас. Но никто из мастеров советской культуры, никто из советских людей не забудет его ежедневного героического труда, подвига его жизни, целиком, безраздельно посвященной счастью трудового человечества.

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

ЗА ВЫСОКОЕ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАЧЕСТВО ФИЛЬМОВ

И. БОЛЬШАКОВ

Прошло два года с момента опубликования исторических решений Центрального Комитета ВКП(б) по вопросам литературы и искусства.

Мудрые указания большевистской партии и товарища Сталина обеспечили новый подъем социалистической культуры.

Перестраивая свою работу, советская кинематография также добилась известных успехов. За эти годы было выпущено значительное количество высокохудожественных и глубоко идейных фильмов, получивших высокую оценку советских зрителей.

Но вместе с тем было выпущено немало посредственных и слабых в идейно-художественном отношении фильмов, не удовлетворяющих культурных запросов народа.

В своем постановлении о кинофильме «Большая жизнь» ЦК ВКП(б) указал, что «Советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства».

Вот почему работники искусства не имеют права создавать посредственные, неполноценные, слабые произведения. Особо это относится к работникам кино как «самого важного и самого массового» из искусств. В нашей стране кино имеет особое значение как одно из самых могучих средств коммунистического воспитания трудящихся масс. Каждый наш фильм смотрят десятки миллионов зрителей. Идеи, заложенные в фильмах, помогают формировать мировоззрение советских людей. Выпуску на экраны каждого нового фильма придается большое государственное значение.

Поэтому вполне законно и справедливо требование, предъявляемое нашей партией, нашим правительством и товарищем Сталиным к работникам советской кинематографии — неустанно повышать идейно-художественный уровень киноискусства, создавать яркие, правдивые и глубокоидейные кинопроизведения. Совет Министров СССР в постановлении «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год» указал, что в Министерстве кинематографии существует неправильная установка на выпуск большого количества фильмов в ущерб их качеству, что погоня за большим количеством фильмов привела к неправильной практике привлечения к производству фильмов малоопытных режиссеров, создающих слабые кинокартины.

Справедливость этого указания правительства можно подтвердить рядом фактов.

Так, например, выпуск таких слабых фильмов, как «Повесть о «Неистовом», «Алмазы», «Колыбель поэта» и «Мальчик с окраины» объясняется прежде всего тем, что к их постановке были привлечены недостаточно квалифицированные и малоопытные режиссеры (Б. Бабочкин, А. Оленин, К. Пипинашвили, В. Журавлев).

Поучительна в этом отношении также история с фильмом «Далекая невеста». Постановка этого фильма первоначально была поручена малоопытному режиссеру Атаханову, который уже на первой стадии работы показал свою творческую беспомощность. Он был заменен режиссером Боголюбовым, которого вскоре пришлось заменить, так как отснятый материал показал его низкую режиссерскую квалификацию. И только опыт и мастерство Е. Иванова-Баркова обеспечили создание картины на высоком идейно-художественном уровне.

С другой стороны, погоня за большим количеством фильмов часто толкала киностудии на запуск в производство киносценариев недоработанных и низкого качества. Примером этого могут служить слабые и посредственные фильмы, поставленные по плохим киносценариям, — «Солистка балета» (сценарий А. Эрлиха и А. Ивановского), «Новый дом» (сценарий Е. Помещикова), «Машина 22-12» (сценарий В. Ардова и В. Немоляева).

Совет Министров СССР признал необходимым решительно повысить качество выпускаемых фильмов за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил.

К сожалению, некоторые кинематографисты еще не понимают своей ответственности перед народом за создаваемые ими произведения. Не хотят этого понять прежде всего люди, которые привыкли безответственно относиться к своим обязанностям художника, создавая серые, посредственные, убогие в идейно-художественном отношении фильмы.

Каждая плохая картина наносит большой вред делу коммунистического воспитания трудящихся нашей страны. В кинематографии есть немало людей, набивших себе руку на постановке серых, шаблонных картин, причем эти люди образуют как бы каменную стену, отделяющую одаренную молодежь от ведущих режиссеров, затрудняя таким образом приток свежих сил в кинематографию.

Работники кино должны осознать, что выполнение задач, поставленных Советом Министров СССР, требует развития нашего киноискусства не вширь, а вглубь. Создавая меньше фильмов, мы обязаны сконцентрировать все внимание на повышении их идейно-художественного уровня, организовать дело таким образом, чтобы исключить всякую возможность появления слабых и посредственных кинопроизведений.

Основными условиями, определяющими качество фильма, являются: хороший киносценарий, высокое мастерство и профессиональный опыт режиссера-постановщика, оператора и художника, одаренность и талантливость актеров.

Идейно-художественной основой кинофильма является сценарий. Поэтому творческие требования к писателям и сценаристам сейчас должны резко повыситься. Мы уже не можем больше мириться с таким положением, когда для постановки фильмов часто принимались слабые в идейно-художественном отношении или недоработанные и недостаточно профессионально написанные сценарии. К литературным сценариям надо предъявлять такие же требования, как и к произведениям «большой литературы» — романам, повестям, пьесам, поэмам. Необходимо

самым решительным образом покончить с вредным взглядом наших писателей на кинодраматургию, как на литературу второго сорта. Многие писатели и сценаристы рассуждают так: коль скоро киносценарии не печатаются в литературных журналах и не издаются большими тиражами, следовательно, они не являются произведениями «большой» литературы.

Такое рассуждение порождает безответственное отношение к работе над сценариями. Их пишут без предварительного и тщательного изучения материала, неряшливым языком, без учета специфики киноискусства. В результате киносценарии по нескольку раз доделываются и переделываются. Сценарные организации и правление Союза советских писателей должны решительно покончить с этой вредной практикой и повысить ответственность писателей за качество создаваемых ими киносценариев.

Также нужно резко повысить требования и к постановщикам фильмов. Кинорежиссер является демиургом фильма, организатором большого коллектива работников, создающих фильм. Мастерство и талант режиссера решают идейно-художественное качество фильма. Вот почему для обеспечения высокого уровня создаваемых кинокартин к их постановке надо привлекать лучшие режиссерские кадры, показавшие на практике свой опыт и мастерство. Такой же принцип должен быть положен и при подборе операторов, художников и композиторов.

Что же касается подбора актерских кадров, то следует потребовать от режиссеров-постановщиков более вдумчивого подхода к решению этого важнейшего вопроса. От правильного подбора актеров не только на главные, но даже и на эпизодические роли зависит успех фильма. Актерский состав фильмов должен комплектоваться из лучших артистических сил нашей страны.

Совет Министров утвердил план производства художественных фильмов в 1948 и 1949 г.г. План предусматривает создание крупных фильмов различных жанров на самые разнообразные темы и участие в его реализации почти всех ведущих мастеров советской кинематографии. Отличительной чертой нового плана является преобладание в нем фильмов о Великой Отечественной войне и о социалистическом строительстве в годы послевоенной сталинской пятилетки. Это фильмы о людях новой общественной формации, об их целеустремленном движении вперед по пути создания коммунистического общества, об их героизме и мужестве в годы войны, об их патриотизме и преданности великому делу Ленина—Сталина. Главной и основной задачей этих кинокартин является глубокое раскрытие новых высоких моральных качеств советских людей—строителей коммунистического общества, воспитанных большевистской партией.

Героической борьбе советского народа в годы Отечественной войны будет посвящен ряд фильмов. Среди них — художественно-документальный фильм «Сталинградская битва» (сценарий Н. Вирта, режиссер В. Петров). Первая серия этой монументальной киноэпопеи будет закончена в текущем году, а вторая — в 1949 году.

Цветной фильм «Падение Берлина» в постановке М. Чиаурели по сценарию, написанному им совместно с П. Павленко, по замыслу авторов должен рассказать о военно-политическом разгроме фашистской Германии и о судьбе простых советских людей, прошедших под водительством своего вождя товарища Сталина победоносный путь Отечественной войны от Сталинграда до Берлина.

Разгрому немецко-фашистских войск в Белоруссии будет посвящен фильм «Пятый удар», над сценарием которого работает Н. Вирта.

О героической обороне города Ленина и разгроме немецко-фашистских войск под Ленинградом расскажет фильм «Битва за Ленинград» (постановка С. Васильева).

Режиссер А. Столпер в этом году закончит фильм «Повесть о настоящем человеке» по одноименному произведению Б. Полевого.

Народному герою Белоруссии, отважному партизану, героически погибшему от рук немецко-фашистских оккупантов, будет посвящен фильм «Константин Заслонов» в постановке В. Корш-Саблина и Л. Рахленко (сценарий М. Мовзона).

С. Герасимов закончил фильм «Молодая гвардия».

Разоблачению империалистической политики руководящих кругов США будут посвящены фильмы «Встреча на Эльбе» и «Мистер Томсон бежит в Америку».

Фильм «Встреча на Эльбе» (режиссер Г. Александров, сценарий бр. Тур и Л. Шейнина) должен раскрыть последовательно проводимую советским правительством политику демократизации и демилитаризации Германии и разоблачить осуществляемую в Германии правящими кругами США и Англии политику, враждебную интересам мира и немецкого народа.

Фильм «Мистер Томсон бежит в Америку» (режиссер М. Донской) расскажет о провале колонизаторской политики американского империализма на Дальнем Востоке и о торжестве ленинско-сталинской национальной политики. В основу сценария этого фильма положена повесть Т. Семушкина «Алитет уходит в горы».

Передовым людям социалистического строительства, их самоотверженному труду за выполнение новой сталинской пятилетки будут посвящены фильмы: «Три встречи»— о простых советских людях, вернувшихся с войны и творчески участвующих в осуществлении послевоенной пятилетки; «Огни Баку» — о героическом труде бакинских нефтяников; «Самгори» — о строителях оросительной системы на безводных землях Самгорской долины (Грузия); «Белое золото» — об узбекских хлопкоробах, борющихся за высокие урожаи хлопка; «Большой экзамен» — об инженере—руководителе крупнейшей стройки; «Путь славы» — о рядовой советской девушке-железнодорожнице, ставшей Героем Социалистического Труда.

О борьбе с проявлением низкопоклонства перед буржуазной наукой, о воспитании чувства высокого общественного долга, преданности интересам советского государства, о национальном достоинстве советских людей, о патриотизме советской интеллигенции расскажут два фильма: «Суд чести» (сценарий А. Штейна, режиссер А. Роом) и «Великая сила» (по одноименной пьесе Б. Ромашова, режиссер Ф. Эрмлер).

Комедийный жанр представлен цветным фильмом И. Пырьева из жизни советской спортивной молодежи и музыкальной кинокомедией «Девушка Араратской долины» из жизни и быта армянских колхозников (режиссер А. Бек-Назаров).

Приключенческий фильм о советских конниках, об их тваге, находчивости и профессиональном мастерстве будет снимать К. Юдин по сценарию М. Вольпина и Н. Эрдмана.

Большое место отводится в плане созданию биографических лент о жизни и деятельности выдающихся ученых, писателей и изобретателей, прославивших своими трудами нашу Родину. Это кинокартины «Мичурин» (сценарий и режиссура А. Довженко), «Белинский» (сценарий Ю. Германа, режиссер Г. Козинцев), «Академик Павлов» (сценарий М. Папавы, режиссер Г. Рошаль), «Жуковский» (сценарий А. Гранберга, режиссер В. Пудовкин), «Александр Попов» (сценарий А. Разумовского, режиссеры С. Тимошенко и Л. Трауберг), «Ян Райнис» — о выдающемся писателе Латвии (сценарий Ф. Рокпельниса, режиссеры Е. Береснев и Я. Стемп), «Тарас Шевченко» (сценарий А. Ильченко, режиссер И. Савченко).

Совет Министров СССР утвердил также план производства полнометражных документальных и видовых фильмов на 1948 год. Документальные фильмы пользуются большой популярностью у нашего зрителя, ибо они расширяют его кругозор, его знания, знакомят его с трудовыми успехами советских людей, с жизнью, бытом и культурой нашего многонационального народа.

Не меньшей популярностью пользуются у наших зрителей и видовые фильмы, особенно цветные.

За последнее время студии научно-популярных фильмов выпустили серию таких фильмов под общим названием «Путешествия по СССР». Нам необходимо и дальше совер-

шенствовать и развивать этот жанр фильмов, так как они знакомят советский народ с красотой природы и богатствами нашей страны и вызывают чувство горячей любви и гордости за нашу прекрасную Родину.

Из документальных фильмов до конца 1948 года будут выпущены на экраны страны следующие полнометражные картины: «Советская Молдавия», «Советская Армения», «Демократическая Венгрия», «Новая Албания», «День воздушного флота СССР» (цветной), а из видовых — два цветных фильма: «Урал» и «Волга».

Во всех звеньях кинематографии сейчас широко развернулась работа по претворению в жизнь постановления Совета Министров СССР.

На киностудиях пересмотрен состав творческих кадров для укомплектования съемочных групп наиболее квалифицированными и опытными работниками.

Особое внимание обращено на повышение качества заканчиваемых в этом году картин «Три встречи», «Белое золото», «Большой экзамен» и «Путь славы», так как отснятый материал еще не отличается достаточно высоким идейно-художественным уровнем.

Министерство, Художественный совет министерства и дирекции киностудий усилили контроль за идейно-художественным качеством фильмов в процессе их постановок и с этой целью ввели регулярный просмотр и обсуждение отснятого материала по каждому фильму, чтобы в процессе съемок можно было исправить обнаруженные ошибки и недостатки.

Особую роль в повышении идейно-художественного уровня фильмов приобретает в настоящее время режиссерский сценарий. До сего времени многие постановщики относились формально и крайне небрежно к работе над режиссерскими сценариями, рассматривая их как материал для составления сметы, и поэтому часто переделывали их в процессе съемок. Но режиссерский сценарий имеет решающее значение для создания высококачественного фильма, так как он является творческой экспликацией, переложением на кинематографический язык идей, образов, сюжетных положений, лежащих в основе литературного сценария. Разрабатывая режиссерский сценарий, постановщик фильма должен во всех деталях и подробностях пластически видеть будущий фильм, его композицию, образы.

Большие и ответственные задачи по подготовке сценариев стоят и перед Сценарной студией министерства и сценарными отделами киностудий.

До сих пор мы вели подготовку сценариев чрезмерно широким фронтом. У нас находилось в работе свыше 200 сценариев. Это привело к тому, что сценарии заказывались слабым, малоквалифицированным, часто случайным авторам, требовательность снижалась, сценарные отделы работали небрежно. На авансирование таких заказов расходовались огромные государственные средства. Теперь необходимо взять курс на высококвалифицированных, опытных сценаристов.

Мы сейчас должны особое внимание обратить на либретто, являющееся своеобразной лакмусовой бумажкой, по которой мы определяем, насколько правильно автор решает тему, есть ли у него данные для большой и ответственной работы.

Необходимо повысить роль и ответственность редакторов сценарных отделов. Редактор должен быть, прежде всего, политическим работником, он обязан стоять на высоком уровне современных политических и эстетических знаний и требований, постоянно следить за идейным содержанием и художественным воплощением замысла сценария.

Пора покончить с порочной практикой всяких доделок и поправок. В типовом договоре заранее планируются две «обязательные» поправки. Мы должны потребовать от авторов, чтобы сценарии сдавались в доработанном виде. У нас есть прекрасный пример сценариста Чиркова, который очень добросовестно работает над сценариями и сдает их в таком виде, что они не требуют поправок.

Следует также ликвидировать уравниловку в оплате сценариев. Надо пересмотреть типовой договор таким образом, чтобы система оплаты сценариев поощряла повышение качества работы, усиливала бы ответственность за сдаваемый сценарий.

Сценарные отделы будут в дальнейшем заключать договоры только с ведома министерства. Централизация сценарных заказов даст нам возможность осуществлять единую политику, а авторы не смогут одновременно заключать договоры в трех-четырех местах, как это было до сих пор.

С целью решительного повышения качества подготавливаемых сценариев за счет уменьшения их количества и путем привлечения к работе над ними наиболее опытных писателей и сценаристов Министерство кинематографии СССР недавно пересмотрело сценарный портфель всех студий и приняло решение о прекращении работы над 143 сценариями, которые по своим темам и художественному качеству не соответствуют новым требованиям и не имеют производственных перспектив, оставив 60 сценариев, работа над которыми должна продолжаться. Среди них такие значительные по своему замыслу произведения, как «Кавалер Золотой Звезды» по одноименному роману А. Бабаевского, «Спортивная честь» — Н. Эрдмана и М. Вольпина, «Жуковский» — А. Гранберга, «Белинский» — Ю. Германа, «Битва за Ленинград» — Н. Тихонова и В. Саянова и другие.

Повышение идейно-художественного уровня киноискусства неразрывно связано с развитием кинокритики и киноведения. В настоящее же время кинокритика слабо выполняет свои задачи. Совершенно неудовлетворительно обстоит дело с разработкой теоретических проблем киноискусства и с обобщением художественно-творческого опыта мастеров кино. Мы не можем двигаться вперед без того, чтобы не двигать вперед и нашу теорию.

Товарищ Сталин учит нас, что «теория, если она является действительно теорией, дает практикам силу ориентировки, ясность перспективы, уверенность в работе, веру в победу нашего дела».

Несомненно, что многие наши идейно-художественные ошибки происходят из-за неудовлетворительного состояния теории киноискусства.

Поэтому необходимо шире развернуть научно-исследовательскую и теоретическую работу в области киноискусства. Мы еще очень слабо разрабатываем проблемы марксистско-ленинской эстетики применительно к киноискусству. Мы должны начать с острой, принципиальной большевистской критики всех формалистических теорий, которые, к сожалению, еще имеют широкое распространение в кинематографии. Надо заняться углубленной разработкой таких наиболее насущных вопросов, как большевистская партийность в киноискусстве, революционная романтика и социалистический реализм в наших фильмах, положительный образ советского человека, экранизация литературных произведений, характер советских кинокомедий, драматургия и форма киносценариев, борьба с тенденциями формализма и натурализма в киноискусстве и т. д.

Для успешного развертывания научно-исследовательской работы по киноискусству и привлечения к этому делу лучших научных кадров Министерство кинематографии приняло решение о реорганизации НИКФИ в научно-исследовательский институт кинематографии, в котором будут сосредоточены научно-исследовательские работы по киноискусству и кинотехнике.

Постановление Совета Министров СССР «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год» открывает новые пути для дальнейшего подъема и расцвета советской кинематографии.

Киноработники, руководимые коммунистической партией и ее вождем, великим Сталиным, с честью справятся с новыми задачами.

ПЕРЕДОВАЯ КУЛЬТУРА МИРА

М. ЧИАУРЕЛИ

Мы являемся счастливыми свидетелями того, как меняется лицо мира.

Исторические судьбы человечества ведут его по пути прогресса, к торжеству новых, наиболее совершенных форм государственного и общественного устройства.

На основе этих новых форм родилась и развивается новая культура—социалистическая культура советских народов, передовая культура мира.

Для каждого из наших художников крайне важно познать исторические закономерности, ведущие к торжеству великих идей коммунизма. Это необходимо, чтобы четко определить свое место в общей борьбе всех трудящихся за мир, свободу и демократию, чтобы творчество свое отдать на служение этому делу—самому благородному делу нашей жизни.

Каждое новое произведение советского художника—это слово творца, обращенное к миру, вдохновенное слово в защиту правого дела, утверждающее красоту и величие новой жизни, разоблачающее мрачную сущность убогих идей наших противников.

Вот почему, вынашивая идею своего нового произведения или решая любой частный вопрос своей творческой практики, художник ни на минуту не может отойти от ощущения исторической действительности наших дней.

Еще на VI Съезде партии великий вождь и учитель товарищ Сталин говорил, что именно Россия будет страной, пролагающей миру путь к социализму. Эти вещие слова оправдались. Весь ход событий—и в годы мирного строительства, и во время Великой Отечественной войны, и в послевоенный период — для каждого непредубежденно мыслящего человека явился ярчайшим и непреложным свидетельством того, что советский политический, государственный и общественный строй является высшей, наиболее совершенной формой современного общества. Такова неизбежная логика фактов.

В самом деле, разве можно сомневаться в том, что общество, основанное на совместном, коллективном труде, результаты которого становятся общим достоянием, неизмеримо выше общества, построенного на стремлении к личному обогащению путем беззастенчивой эксплоатации чужого труда? И не ясно ли каждому, что человек, живущий общими интересами, человек, все помыслы которого направлены к достижению общего счастья, неизмеримо выше того, кто в угоду эгоистической выгоде готов предать интересы любого из своих ближних. Пресловутая «свобода личной инициативы» в странах буржуазной демократии является по-существу организованным грабежом миллионов простых людей магнатами капитала—внутри страны и империалистической экспансией в интересах трестов и монополий — вовне.

Сила советского народа—в его морально-политическом единстве, в преданности идеям коммунизма, в любви к своей социалистической Родине. Сила советской державы—в сталинской дружбе народов, населяющих СССР и живущих едиными общими интересами.

Нашим народам чужда национальная рознь, непонятна и дика расовая вражда, любая форма дискриминации. Воспитанные гением Сталина, все советские люди одинаково горячо любят свою советскую Родину. Они блестяще доказали это в дни Отечественной войны, когда, во главе с великим русским народом, бок о бок с ним, все народности СССР сражались в рядах Советской Армии, не жалея жизни, защищая самое дорогое для всех нас—завоевания Великого Октября, право строить и построить коммунистическое общество.

Взаимное понимание, уважение, помощь друг другу стали среди советских народов явлением бытовым, повседневным. Старики, юноши и девушки в Саратове и Ташкенте радуются пуску новой домны на Украине, жители далекой Камчатки и автономной Башкирии торжествуют по поводу пуска новой гидроэлектростанции в Грузии, на снежных равнинах Крайнего Севера восхищаются успехами стахановцев хлопковых полей Узбекистана. Каждого рабочего кровно интересуют достижения тружеников колхозных полей, а мастера земледелия приветствуют победы шахтеров и металлургов.

Широта кругозора, уменье мыслить государственными масштабами отличают советских людей, которым близки и дороги судьбы многонациональной Родины и всего трудового человечества. Наши дети спрашивают отцов и матерей, успешно ли идет борьба народно-демократических армий в Греции и Китае, волнуются об испанских революционерах, с которыми безжалостно расправляется фашист Франко. Юные зрители бурно реагируют, когда видят на сцене, как маленького негра незаслуженно оскорбляют и удаляют из школы.

Весь наш народ охватила буря негодования, когда он узнал о злодейском покушении на жизнь вождя трудящихся Италии Пальмиро Тольятти. Народ был единодушно возмущен выпадами распоясавшейся реакции—и арестом руководителей компартии в Америке, и предательским выстрелом в товарища Токуда.

Таков моральный облик советского человека, такова духовная сила советских людей.

Основа основ величия и крепости духа советских людей—великое учение Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Воодушевленные этими идеями, ведомые большевистской партией, под мудрым руководством любимого Сталина все народы СССР добились грандиозных успехов во всех областях жизни и творчества, успехов, которые были бы немыслимы без содружества и помощи отдельных республик друг другу.

На основе политического, экономического и культурного содружества расцветают братские республики СССР, множатся богатства их материальной и духовной культуры—национальной по форме, социалистической по содержанию. Там, где еще недавно угнетенный народ не имел даже своей письменности, — ныне почти ликвидирована неграмотность,

выходят сотни газет, тысячи книг на родном языке. Там, где не было своего искусства,—оно родилось и развивается бурными темпами. Три десятка лет назад у казахов не было своего театра. Сейчас театры Алма-Ата и областные театры республики — достойные члены советской театральной семьи.

Советская литература и искусство растут на основе творческого содружества и взаимного влияния культур братских республик. Имена лучших представителей национального искусства красуются в почетных списках лауреатов Сталинских премий. По всей стране идет этот процесс культурного роста. Любая область, любая республика богаты замечательными народными талантами. Партия, страна придают успехам в области культуры такое же значение, как и успехам во всех других областях, рассматривая культуру как неотъемлемую часть социалистического строительства.

«Центральный Комитет партии хочет,—сказал незабвенный тов. А. А. Жданов,—чтобы у нас было изобилие духовной культуры, ибо в этом богатстве культуры он видит одну из главных задач социализма».

Культура, которую создает советский народ, ничего общего не имеет с «культурой» загнивающего капиталистического общества. Мы видим, как блестяще подтверждаются слова Маркса о том, что в условиях капитализма «рука об руку с разложением старых условий жизни идет и разложение старых идей». Капитализм стал тормозом прогресса, его современная «культура» находится в состоянии глубочайшего упадка и разложения, его цивилизация обречена на гибель. Все достижения науки и техники, такие, например, как использование атомной энергии, капитализм направляет не на благо человека, а на уничтожение и разрушение.

Жалкое существование влачит в «передовой» Америке театр. Он рассматривается как средство наживы и пытается спрятать свою реакционную сущность под лозунгом «развлекательности», в погоне за которой пышным цветом расцветает неприкрытая порнография. В театрах Парижа серьезные пьесы также тонут в бесконечном море всяческих пустых и пошлых «варьете» и обозрений. На родине Шекспира почти не ставят пьес великого драматурга, здесь господствуют импортные и отечественные изделия, скроенные по одному и тому же американскому образцу. В Берлине я видел выставку французской скульптуры. Это была яркая демонстрация маразма и разложения, «беспредметничества», уводящего в абстрактный, ирреальный мир от животрепещущих проблем действительности. Наглядно обнаруживают свою реакционную сущность и работы современных американских художников: синие, голубые и желтые линии, в геометрических сочетаниях покрывающие плоскость картины, доказывают не правомерность «искусства для искусства», как кажется их авторам, а то, что путь, на который они стали, ведет к полной ликвидации искусства.

О том, что представляет собою сегодня капиталистическая киноиндустрия (переставшая быть искусством), писалось уже немало. Американское кино делает дальнейшие «успехи» на пути полного отхода от задач этого, наиболее распространенного, зрелища. На экране широко пропагандируются самые низменные инстинкты, дикость, разврат, мистика и всяческое мракобесие. «Искусство», служащее целям наживы, авантюристическим планам миллиардеров, мечтающих о господстве над миром, подчинившее себя интересам реакции, не выдерживает сопоставления с работами советских художников, служащих своему народу, великому делу мира и свободы. Об этом свидетельствует огромный успех советских кинофильмов на международных кинофестивалях в Венеции, в Каннах и на состоявшемся недавно фестивале в Чехословакии. Учитывая характер последнего фестиваля, где присуждались премии «Мира» и «Труда», американцы, англичане и итальянцы специально отобрали для демонстрации свои наименее «развлекательные» фильмы. И все же на экране действовали, главным образом, шизофреники, пьяницы, обитатели всевозможных трущоб, слишком часто убивавшие и душившие своих соперников. До чего же дешево ценится жизнь человека в странах «демократии», до чего ограниченными считают кинокоммерсанты интересы своих зрителей!

Разными глазами, с разных точек зрения смотрят на мир художники капитализма и художники социализма. Одни видят в своих героях самые низменные черты и, блистая отсутствием социальных идеалов в своем творчестве, доводят эти черты до крайности, затуманивая тем самым классовое самосознание зрителей и играя этим на руку реакции. Другие, четко и ясно видящие великий и светлый путь, по которому свободные народы СССР и все истинные сторонники демократии и прогресса идут к осуществлению прекрасной мечты человечества, избирают своими героями смелых и честных людей, целиком отдающих себя борьбе за торжество коммунизма. Один путь ведет к маразму и разложению. Другой — к новым высотам творчества, к созданию искусства, достойного нашей эпохи.

Эта истина становится все более и более ясной для многих тысяч честных тружеников за рубежом. В Европе и Америке миллионы людей из-за поистине железного занавеса, опущенного продажной прессой и всеми видами пропаганды, почти ничего не знали об истинных качествах советского человека, о нашей культуре и искусстве. Лишь отдельные советские произведения проникали через рогатки цензуры, покоряя сердца зрителей и оказывая благотворное влияние на творчество передовых прогрессивных художников.

Идеологи империализма рьяно пропагандируют антагонизм между национальностями, рьяно сеют вражду ко всему советскому.

Им опасно распространение правды о Советском Союзе. Только в последние годы с советской культурой и искусством познакомились более широкие слои, и для них было подлинным откровением высокое мастерство наших художников, высокий уровень нашего искусства. Выступления советских театров, музыкантов, оперных и балетных групп, ансамблей песни и танца, демонстрация советских кинофильмов открывали глаза зарубежным зрителям. Благодушный обыватель, боявшийся, как бы наши произведения не «сагитировали» его на что-нибудь плохое и потому с опаской шедший в театр, на концерт или в кино, с удовольствием убеждался, что советское искусство пропагандирует самые гуманные принципы, что его герои—самые порядочные люди, упорно и самоотверженно делающие дело, направленное к благу и счастью общества. Подобно тому, как совсем недавно советский воин, к удивлению некоторых, оказался не варваром и зверем, как то расписывала фашистская пропаганда, а другом-освободителем, так теперь перед все большим и большим кругом зарубежных граждан советские люди в дни мира предстают не страшными большевиками, несущими «красную опасность», а преданными великой идее равенства и братства трудящихся, защитниками принципов демократии, свободы и независимости всех народов земли. Вопреки воплям о «красном империализме» растут силы демократии и прогресса, крепнет содружество стран новой демократии, увеличиваются ряды компартий Франции и Италии и множится в Америке число сторонников Уоллеса — сторонников прогрессивной партии, борющейся против реакционного курса политики нынешних руководителей США.

Об этом росте сил демократии свидетельствует, в частности, состоявшийся недавно во Вроцлаве Всемирный конгресс деятелей культуры в защиту мира. 46 стран прислали сюда своих лучших людей—передовых ученых, художников, артистов, режиссеров, писателей, музыкантов. Делегаты славянских стран, Франции,

Англии, революционной Испании, борющейся Греции, Америки, латиноамериканских государств, Африки, далекой Индии, Индонезии, Вьет-Нама люди разных национальностей, разных культур, всех цветов и оттенков кожи собрались для того, чтобы объединить свои усилия в борьбе против мрачных сил реакций. Они возвысили голос протеста против тех, кто ведет неустанную пропаганду империализма и агрессии, кто проповедует бредовые идеи расовой ненависти, господства одних народов над другими, против тех, кто пытается задушить всякое проявление подлинной свободы и демократии.

И на этом Конгрессе советская делегация, в состав которой входили представители братских народов СССР, по праву заняла ведущее положение, стала его идейным центром. Доклад А. А. Фадеева «Наука и культура в борьбе за мир и демократию», выступления советских делегатов определили общее направление работы Конгресса, заставили тех, кто намеревался ограничиться общими декларациями о необходимости «единства», четко и ясно ответить на вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» Ответ был единодушный: неуклюжие маневры отдельных членов английской и американской делегаций, позволивших себе клеветнические выпады против СССР и пытавшихся изобразить «план Маршалла» как «благодеяние», встретили дружный отпор подавляющего большинства присутствовавших. Конгресс единодушно принял Манифест в защиту мира и демократии голосами всех участников, за исключением семи делегатов США (из 32 при двух воздержавшихся) и трех английских делегатов (из 42 при трех воздержавшихся).

Итоги Конгресса явились еще одним свидетельством того, что советская культура служит делу мира, национальной независимости и прогресса, что она идет в авангарде борьбы за торжество лучших идеалов человечества.

Сила советской культуры — в том, что она питается великим учением Маркса—Ленина—Сталина. Сила советской культуры в том, что она выкована в братском содружестве национальных культур народов, населяющих СССР. Именно свобода, предоставленная советским строем для развития национальных культур, привела к общему росту наши культуру и искусство. Почти одновременно, например, с развитием русской и украинской советской кинематографии шел процесс создания советского кино в Грузии, а затем—в Армении, Азербайджане, Белоруссии, Средней Азии. Намного обеднился бы золотой фонд советской кинематографии, если бы его представить без фильмов, сделанных на киностудиях Киева, Тбилиси, Еревана, Ташкента, Баку, национальных фильмов, удостоенных Сталинской премии. Создание в последнее время таких картин, как «Далекая невеста» (Ашхабадская студия), «Кэто и Котэ» (Тбилисская студия), «Навои» (Ташкентская студия), «Жизнь в цитадели» (Таллинская студия), «Возвращение с победой» (Рижская студия),—свидетельство роста кинематографии братских республик.

Все это полезно вспомнить еще раз, размышляя о том, как лучше выполнить высокие задачи, стоящие перед художниками страны социализма.

Больше всего должны мы бояться притупления классовой бдительности. Уроки истории должны всегда стоять перед нашими глазами. Ненависть, с которой встретили враги возникновение советского государства, ненависть, вызвавшая вооруженную интервенцию, а затем—серию провокаций и, наконец, вероломное нападение фашистской Германии на Советский Союз, эта ненависть не утихла, она приняла лишь иные формы.

Художник, приступая к своей новой работе, должен помнить об истории создания и укрепления нашего, первого в мире, социалистического государства, об уроках Отечественной войны, о том, что происходит сейчас в мире, разделившемся на два лагеря—лагерь империализма и реакции, и лагерь демократии и прогресса. Тогда еще яснее осознает художник ответственность перед своим народом, перед честными тружениками всего мира.

Социалистический реализм предполагает активное вторжение художника в жизнь, участие его в борьбе за построение коммунизма.

О конкретных путях к созданию произведений, участвующих в этой борьбе за построение коммунизма, мы должны думать прежде всего. Эти пути указаны в решениях партии и правительства. Только высокоидейные, художественно совершенные сценарии должны поступать в производство, и осуществлять их постановку должны лучшие творческие силы советского кино. Мне кажется, что сейчас было бы правильно планировать производство, исходя из наличных квалифицированных режиссерских кадров. Для каждого из таких режиссеров необходимо подготовить не по одному, но по два и по три хороших сценария. Откуда же возьмутся высокохудожественные и идейно полноценные произведения, если попрежнему наши крупнейшие кинорежиссеры будут находиться в простое по нескольку лет?

Твердый и реальный план производства сложится из перспективных планов для каждого режиссера, основанных на общем тематическом плане советской кинематографии и обеспеченных сценариями, к подготовке которых должны быть привлечены наши лучшие драматурги.

Состоявшееся недавно совещание работников сценарных отделов киностудий, естественно, вызвало большой интерес у кинематографистов. В нем участвовали творческие кадры — режиссеры и сценаристы. К сожалению, как всегда, было мало писателей, и это—отнюдь не организационный недостаток совещания, но свидетельство о том, что к решению насущнейших проблем кинодраматургии не привлечено внимание советской писательской общественности. В обстоятельном и дельном докладе, который сделал заместитель министра кинематографии СССР В. Р. Щербина, в выступлении министра кинематографии СССР И. Г. Большакова был дан анализ состояния советской кинематографии за последние годы, отмечены большие достижения, вскрыты причины недостатков и определены конкретные задачи, решение которых приведет к созданию новых полноценных, глубоко принципиальных фильмов. Однако, некоторые из творческих работников посвятили свои выступления теоретическому обоснованию и утверждению своих индивидуальных творческих стилей и очень мало говорили о предметах практических, о мероприятиях, которые необходимо провести, чтобы обеспечить появление нужного количества высокохудожественных сценариев и кинопроизведений.

Перед нами поставлены новые задачи, к самому массовому из искусств предъявлены новые, повышенные требования. И мы должны иметь четкий план того, как эти требования партии, страны, народа будут выполнены. К намечаемому Всесоюзному совещанию работников кинематографии мы должны притти с развернутой и реальной программой упорядочения работы по подготовке сценариев и производству фильмов.

Рождение каждого нового произведения—дело огромной политической, государственной важности. С чувством громадной личной ответственности, предъявляя самые высокие требования к себе и к товарищам по работе, еще и еще раз тщательно проверив и уяснив до конца идейную направленность и образный строй будущего фильма, должен приступать каждый художник к любому из этапов работы по созданию произведения для миллионов зрителей. Вся работа по подготовке и постановке фильма должна быть пронизана глубоким сознанием большевистской партийности порученного нам дела.

Большевистская партийность—основа основ нашей культуры, созданной всеми национальностями, объединенными в единой советской семье народов,—культуры советской, социалистической, самой передовой в мире.

О КОНФЛИКТЕ В КИНОКОМЕДИИ

Дм. ЕРЕМИН

1

Тяга к веселому или сатирическому зрелищу общеизвестна. На любом спектакле, в любом кинотеатре зритель чутко реагирует на каждую деталь, таящую в себе элемент смешного. Мастеров веселого или едкого, разящего смеха зритель знает и ценит с особой признательностью.

Между тем, ни в одной из областей киноискусства не бытует, пожалуй, такого количества всякого рода авторских страхов и предрассудков, как именно в области комедии. После общеизвестных неудач комедийных фильмов «Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство», «Близнецы», «Центр нападения» и др. эта болезнь достигла степени просто панического суеверия, в обоснование которого некоторые авторы и режиссеры стали выдвигать всевозможные «теории», смысл которых сводится к одному: «Кинокомедия в наших условиях невозможна».

Развивая эту «идею», многие наши комедиографы начали стороной обходить «опасное», «заколдованное место» смешного в киноискусстве, предпочитая перестроиться для работы в более, по их мнению, безопасных, спокойных и признанных жанрах. Характерно и то, что, например такие авторы и режиссеры, как бр. Тур, И. Прут, Г. Александров, Н. Эрдман и М. Вольпин, Ю. Райзман, К. Юдин и другие, все дальше уходят от комедии «в большую тему» вместо того, чтобы совершенствоваться в «своем» жанре, деятельно искать здесь новые формы и новые плодотворные пути.

Даже такой общепризнанный комедиограф, один из зачинателей и превосходных мастеров советской звуковой кинокомедии, как И. Пырьев — с каждым годом все настойчивее вводит в ткань своих комедий элементы откровенной мелодрамы, видимо, полагая, что комедийный конфликт необходимо подкреплять значительной дозой всякого рода «серьезных» вопросов, драматических осложнений. В последних фильмах Пырьева («В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской») появились навязчивые мотивы физической и моральной ущербности героев, разрешаемые в плане достаточно сентиментальной любовной мелодрамы.

К счастью, великолепный режиссерский талант Пырьева ломает предвзятые схемы, и, зачастую вопреки желанию сценаристов и самого режиссера, на первый план выдвигаются как раз те герои, сюжетные линии и детали, которые ближе к жизни и вкусам народа, к народной основе самобытного комедийного дарования Пырьева.

В распространении подобного рода страхов и предрассудков во многом повинна кинокритика: она почти не занимается вопросами теории и практики советской кинокомедии. А если и занимается, то меньше всего оказывается способной дать действительно всесторонний, принципиальный анализ, особенно в оценке самого главного: что же хорошего, нужного, нового, несмотря на явные недостатки, внес тот или иной комедийный фильм в развитие этого жанра? Такой подход, несомненно, помогал бы комедиографам точнее ориентироваться в поисках. Он рассеивал бы и те предрассудки, которые мешают успешному продвижению вперед.

2.

Наиболее распространенным из авторских «предрассудков» является утверждение, будто наша действительность полностью исключает возможность развития кинокомедии, особенно бытовой, и будто особо реальна перспектива неизбежной самоликвидации сатирического жанра. Не случайно-де нашим комедийным произведениям часто нехватает острой драматургии: всякая драматургия имеет в своей основе конфликт, а конфликт, на котором можно построить острый комедийный сюжет, в нашей действительности, как правило, якобы отсутствует.

Конечно, если представлять себе советскую кинокомедию только в виде сатиры или как прямое продолжение русской дореволюционной театральной комедии или же как подражание современной буржуазной кинокомедии, то, обращаясь к «внутренней» теме, наши комедиографы не найдут подходящего объекта для своего творчества. Не найдут они и драматургического конфликта в том его виде, какой характерен, скажем, для комедий критического реализма. Ибо, как известно, жанр — историчен. И старая сатира, и традиционная трюковая комедия возникли и расцвели в конкретных общественных условиях, были формой определенной классовой идеологии, формой определенного стиля в искусстве. Вместе с распадом своей социальной почвы вырождаются, «распадаются» и эти жанры, изменяя свои черты, приобретая качественно иные признаки. Ибо признаки жанра, естественно, изменяются ровно настолько, насколько изменяется дух творящего человека, его общественная природа.

Итти проторенным путем, продолжая чужие комедийные традиции, нельзя. Напомним, что на примеры прямого использования буржуазных традиций в кинокомедии наша критика уже указывала при анализе «Небесного тихохода» или такой по-своему талантливой комедии, как «Весна». На это же указывалось и при анализе фильма «Поезд идет на Восток». Все эти примеры свидетельствуют не столько об отсутствии реальной жизненной основы для комедии, сколько о недостаточной творческой самостоятельности авторов, об их неумении найти новую форму и должную меру сатирического и смешного.

Можно было бы говорить о том, что фактическое положение дел не свидетельствует о «затухании» комедийного жанра, в том числе и сатиры. Это подтверждается уже простым наличием общеизвестных сатирических сюжетов и образов в кинокомедиях последних лет, включая сюда Еропкина из «Близнецов», бездельника Бубенцова

из «Весны» с его девизом: «Где бы ни работать, только бы не работать», диспетчера вокзала в «Поезд идет на Восток» и многих других.

Можно было бы привести немало примеров сатирического и смешного, упомянув не только об этих фильмах, но и о ряде сценариев, подготовленных за последнее время. Но дело не в отдельных примерах. Дело — в порочности самой постановки вопроса о невозможности сатиры и неизбежном «затухании» комедийного жанра. Дело в судьбе драматического искусства вообще, так как, по справедливому замечанию Белинского, «комедия есть такая же драма», к тому же «вообще не должно забывать, что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни». Иначе говоря, речь идет о таком всеобщем условии жизни искусства, как наличие или отсутствие драматургии, то-есть конфликтного, сюжетного развития темы, показа борьбы, столкновений, преодолений, как живого образа жизни.

Современное состояние двух миров — советского, социалистического и мира капитализма в его последней стадии, сопоставление двух идеологий, двух основных путей развития современного искусства свидетельствует о том, что как раз не в советском искусстве, а в кинематографии Америки и других буржуазных стран нет более почвы для развития комедии как содержательной и жизнеутверждающей, то-есть действительной формы искусства! Именно кинематограф США стоит перед фактом полного вырождения комедии ввиду «вымывания» из нее реальных признаков жизни, а следовательно, и признаков истинного искусства.

Еще недавно в буржуазном киноискусстве были распространены, с одной стороны, лицемерная «воспитательная» комедия нравов, с другой — чисто развлекательная, «ласкающая», главным образом, «музыкальная» комедия. Первая была направлена, вернее — делала вид, что направлена, на искоренение «язв» и нравов прогнившего общества, что не мешало ей представлять собою, говоря словами К. Маркса, «комедию в самом пошлом смысле слова..., где пышные костюмы, слова и позы служат лишь маской для самой мелкой пакости». Вторая предназначалась для того, чтобы «навеять сон золотой», то-есть совлечь широкого зрителя с опасной для капиталистов дороги классово-трезвых размышлений на путь бездумного развлекательства при помощи нехитрой бутафории помпезных постановок и «красивых» условностей.

Но закономерно, что вместе с обострением коренных противоречий антагонистического буржуазного общества ни первая, ни вторая комедии, как известно, не могли уже выполнять своей миссии оглупления масс. Потребовались и закономерно возникли (впрочем, не впервые в истории эксплоататорского общества!) такие сильно действующие, направленные уже не на оглупление, а на идеологическое отравление масс, жанры киноискусства, как всевозможные психоаналитические, мистические или подчеркнуто бытовые «комедии убийств». Экран и сценические подмостки современной Америки и подвластных ей стран заняли пьесы и фильмы, в том числе и комедии, наполненные, как морг, трупами, остренькими сюжетцами садистического адюльтера, патологии, гангстеризма, зверства — во всех его формах и проявлениях. Ч. Чаплин в своей последней комедии «Месье Верду» попробовал повести борьбу с мерзостной «комедией убийств», пользуясь ее же средствами. Но именно этот пример доказывает, что разоблачение мерзости в ее же собственной форме, путем применения ее же приемов — не может привести к желаемой цели.

В этой связи очень уместно вспомнить мудрое замечание М. Горького, подчеркнувшего великую силу смеха в идеологической борьбе и в воспитании нового человека. «Серьезно говорить о пороках, — указывал он, — значит «фиксировать», закреплять внимание на пороках, в которых ведь есть кое-что соблазнительное, а для восприятия соблазнительного в детях есть «почва», унаследованная ими от родителей. Социальные пороки должны быть показаны в легкой сатирической форме как отвратительные и смешные уродства».

Чаплин закономерно не смог этого сделать в «Месье Верду». Но это — под силу советскому автору, ибо в своем отношении к миру капитализма именно советский комедиограф больше всего имеет поводов для сатиры, которая, как говорил Белинский, «не должна быть осмеянием пороков и слабостей, но порывом, энергиею раздраженного чувства, громом и молниею благородного негодования».

Об огромном значении советской сатиры говорит постановление ЦК ВКП(б) о журнале «Крокодил». Газета «Культура и жизнь» от 11 сентября 1948 года пишет:

«В постановлении ЦК ВКП(б) указывается, что основной задачей журнала является борьба с пережитками капитализма в сознании людей. Журнал должен оружием сатиры обличать расхитителей общественной собственности, рвачей, бюрократов, проявления чванства, угодничества, пошлости; своевременно откликаться на злободневные международные события, подвергать критике буржуазную культуру Запада, показывая ее идейное ничтожество и вырождение».

Эти указания партии имеют прямое отношение и к советскому киноискусству.

3.

Известно, что многие из «внутренних» противоречий, питающих драматургические конфликты, перешли к нам из старого общества «по наследству» и требуют от народа, а значит, и от художника, значительных усилий для их преодоления. К числу подобных противоречий в морально-политической жизни общества относятся сопротивляющиеся новому всякого рода пережитки и «родимые пятна» собственничества, бескультурья, низкопоклонства перед иностранщиной, буржуазного национализма, косности, бюрократизма и проч. Все это может и должно быть объектом деятельной работы комедиографа-патриота. Ибо власть привычек и предрассудков, являющихся по существу классово-чуждыми, враждебными нашим деяниям и идеям, заслуживает не меньшего негодования, чем породившая их почва.

Утверждение, что советскому комедиографу для построения острой драматургии нехватает остроты конфликтов и противоречий в реальной жизни, могло возникнуть только в аполитичном сознании, лишенном воинствующей идеи — активно помочь обществу в искоренении бытующих в нем «скверн» и недостатков. О каком отсутствии «конфликтности» можно говорить в наше время — самое острое, самое «конфликтное» время во всей мировой истории?

Социалистическое преобразование жизни уничтожает в нашей действительности многие и притом основные закономерности и противоречия старого эксплоататорского мира. Но значит ли это, что вообще уничтожаются все противоречия? Известно, что «внутренним содержанием процесса развития, как учит нас диалектика, является борьба противоположностей, борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся»*). Значит, неизбежно возникновение новых противоречий, нового качества конфликтов, и прежде всего в форме движения вперед через непримиримую борьбу с отрицательным и вредным.

Наше развитие от капитализма к социализму и от социализма, как первой стадии коммунизма, к полному коммунизму идет через активное преодоление всякого рода противоречий, антагонистических противоречий в отношениях с миром капитализма и неантагонистических — внутри социалистической системы. И там, где художник-комедиограф направляет огонь самокритики на внутренние противоречия, связанные с борьбой между отмирающим и нарождающимся в недрах нашего общества, там

*) А. А. Жданов. «Вопросы философии» № 1, стр. 270.

возникают различные формы советской комедии. В основе этих комедий будет лежать, по преимуществу, конфликт между передовым и отсталым. Решение этого конфликта будет идеей, авторской целью воспитания зрителей в интересах подтягивания отстающих до уровня передовых.

Такая комедия — наиболее распространенный и органический тип современной советской комедии. Сатирическое в ней имеет не всеобъемлющий, а четко выделенный, локальный характер; основные действующие лица и их поступки выражают позитивную силу общества; содержание главного драматургического конфликта носит характер не всестороннего отрицания и взрыва, а самокритический смысл совершенствования.

Типичность такого рода комедии—закономерна. Ибо, как известно, одной из движущих сил нашего общества является критика и самокритика, то-есть всестороннее, открытое и целенаправленное выявление и преодоление ошибок и недостатков отдельных представителей или групп нашего общества во имя общего движения вперед. Но что такое советская комедия, как не особая художественная форма социалистической идеологии, направленная на перевоспитание и совершенствование нашего общества методами критики и самокритики?

Там, где художник-комедиограф как представитель передовых сил нашего общества направляет острие беспощадной критики на преодоление антагонистических противоречий, стоящих на пути развития общества, то-есть на классово-враждебные силы, там, наряду с другими жанрами, возникает сатира. И эта сатира тем конфликтнее, тем острее, чем непримиримее и острее характер противоречий, чем выше сознательность и непримиримость, то-есть партийность самого художника. Закономерно в этом смысле, что подобные авторские предложения принимают сейчас жанровые формы политической сатиры, едкого памфлета, то-есть наиболее острые художественные формы идеологической борьбы. Действующие лица подобных произведений возникают, как классовые антиподы автора. Это—комедия сарказма и негодования, комедия гневного «срывания всех и всяческих масок» с капитализма на последнем его этапе. Это—комедия отрицательных персонажей и резких сюжетных контрастов, хотя иногда и довольно традиционного, знакомого, «отстоявшегося» типа.

Но для советского автора все-таки «внешняя» тема не может быть основной: как и весь народ, комедиограф призван осуществлять отрицание старого общества не столько в форме критики, сколько — и прежде всего — в форме высокой созидательной деятельности, в практике выращивания нового общества, нового человека, новых форм отношения между людьми. Напомним, что «наша партия уже давно нашла и поставила на службу социализму ту особенную форму раскрытия и преодоления противоречий социалистического общества (а эти противоречия имеются, и о них философы не хотят писать из трусости), ту особенную форму борьбы между старым и новым, между отживающим и нарождающимся у нас в советском обществе, которая называется критикой и самокритикой»*). Поэтому подлинно советский социалистический художник, в том числе и комедиограф, «не труся» говорить о противоречиях нашего общества, основой своей работы избирает не «внешнюю», а именно «внутреннюю» тему. Для комедиографа это означает осуществление принципов критики и самокритики в образах близких и знакомых советскому зрителю или читателю, то-есть в образах и сюжетах, отражающих реальные черты жизни советского человека и именно поэтому оказывающихся способными сильнее влиять на зрителя. Зовя в такой, каждому понятной форме вперед, к «совершенствованию», советский комедиограф тем самым выполняет работу не критического реалиста, а глубоко прогрессивную, положительную роль социалистического, то-есть созидающего и направляющего художника. Именно поэтому разрешает он и в форме комедии не всякие, а лишь те противоречия, которые свидетельствуют о созидательном, поступательном движении нашего общества. Таким образом, и в самом комедийном отрицании элементов дурного и отсталого он находит возможность для утверждения новых, передовых начал. В силу этого его комедия не может не быть комедией нового, социалистического типа, комедией новаторской и прогрессивной.

Творческой природе человека свойственно выражать пафос борьбы в различных формах, в том числе и в форме смешного. А смех, как известно, зачастую воздействует сильнее, чем глубокомысленное поучение или пафос трагедии. Те же, кто якобы в интересах нашей общественности отрицает необходимость и возможность новых форм комедии, в том числе и сатиры, те не только обедняют советское киноискусство, но и извращают нашу действительность: они не видят такой важнейшей задачи, как решительная, всесторонняя борьба с явлениями и силами, чуждыми нашим целям, нашему движению вперед.

*) А. А. Жданов. «Вопросы философии» № 1, стр. 270.

4.

Жизненная правдивость, идейность всегда были в традициях русской комедии. При этом сила русской передовой комедии заключалась в разоблачении уродливости общественных отношений и обусловленной ими дурной природы людей, в борьбе с неравенством в положении людей — во имя более высоких демократических идеалов. Неудивительно, что сюжетика таких комедий строилась чаще всего на конфликте между благородной, гуманной личностью, воплощавшей в себе потенциальные или действующие передовые силы, и представителями косных господствующих групп общества. Там же, где, как, например, у Гоголя, положительные герои отсутствовали, их заменял сам смех.

Революция и плодотворная преобразующая деятельность советского народа, как известно, в корне изменили общественные отношения и природу людей в нашей стране. Если в старой России правда была на стороне обездоленных масс в их борьбе с господствующей неправдой; если в силу этого в лучших произведениях классиков неизменно была права гуманная личность и неправо, несовершенно общество, то у нас наоборот: социалистические основы нашей жизни делают наше общество более правым и совершенным, чем любую отдельную личность, вступающую с ним в конфликт. Эта личность в итоге всегда окажется выразительницей отсталого, ничтожно малого меньшинства. При этом характер конфликта между личностью и обществом у нас может иметь самые резкие грани: от сознательного, то-есть враждебного противодействия советскому обществу до невольного нарушения советских общественных норм. В любом случае это может стать предметом драмы, сатиры или комедии, — в зависимости от того, в каком разрезе будет взят автором этот конфликт. Все дело здесь в том, чтобы правильно нащупать этот драматургический конфликт, чтобы сатира или смех, критика или веселая шутка были направлены на утверждение подлинно советских социалистических начал, на искоренение частных недостатков нашего быта, ставших предметом комедийного изображения.

Определяя понятие комедии, Аристотель утверждал, что «комедия есть воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде». Такие «худшие люди» среди подавляющей массы «лучших», составляющих наше общество, конечно, есть. Поэтому в советской кинодраматургии вообще, и в комедии в частности, природа конфликта заключается, главным образом, в несоответствии дурного исключения хорошему общему.

Советская кинокомедия, то-есть комедия нового типа, построенная на принципах социалистического реализма, должна быть содержательной, идейно целенаправленной в такой же мере, в какой и веселой, жизнеутверждающей, человечной. Гражданский пафос, содержательность советской комедии может отчетливо проявиться не в

прямой и скучной дидактике, а в этической направленности, то-есть в идеалах автора, выраженных через сюжет борьбы и моральный уровень действующих лиц. Слабость многих кинокомедий последних лет, между прочим, именно в том и состояла, что моральный уровень главных героев был очень низок. Поэтому зачастую вся «идея» комедии сводилась к плоским, не требующим доказательств истинам.

Никакие формальные ухищрения, никакое ремесленное мастерство, как известно, не в силах заменить содержательность в комедии. Плоха та комедия, где «мелочное остроумие заменило чувство» (А. Пушкин). Ремесленная культура комедиографа не спасает комедию от ущербности, если эта комедия в своей основе бессодержательна, то-есть стоит на низком идейно-моральном уровне. Так случилось, например, с комедией Л. Малюгина «Поезд идет на Восток». Самое интересное в поставленном по ней фильме оказалось совсем не то, во имя чего писал ее автор, строя пустой и скучный, перекроенный из чужого сюжет любовных недоразумений. Это интересное, нравящееся зрителю, возникло в побочных, вставных эпизодах. Оно проявилось то в серии чудесных пейзажей, то в веселом куске на вокзале, где вдруг ярко выделилась и утвердилась гуманная идея заботы о человеке, то в сценах, показывающих случайно встреченных «героями» девушек-трактористок или энтузиастов глухой таежной новостройки. Но так как эти куски не имеют прямого отношения к главному сюжетному замыслу автора, то подлинно новаторского и увлекательного фильма — при всей изобретательности режиссера — не получилось.

Самой главной опасностью для комедиографа является узко-ремесленное желание добиться в своей комедии только смешного, а не высокохудожественного эффекта. Главным желанием советского комедиографа должно быть желание — в остроумной комедийной форме добиться создания живых и правдивых характеров, то-есть художественного, образного показа жизни. Системой вполне положительных персонажей, раскрытых в показе поучительного и смешного, идейно-творческая задача советского комедиографа может быть выражена столь же содержательно и сюжетно, как и в иных драматических жанрах.

Подобных комедий с положительными героями и с задачей не осмеяния, а возвеличения советского человека, к счастью, с каждым днем становится все больше. Сюда прежде всего следует отнести и весь превосходный «второй план» комедии Пырьева «Сказание о земле Сибирской». Сюда же следует отнести и такую несомненно удавшуюся и по-своему принципиально интересную кинокомедию, как «Далекая невеста» реж. Е. Иванова-Баркова. При этом важно отметить, что при задаче возвеличения героев драматургия, конфликтность отнюдь не теряются, а наоборот — становятся богаче и занимательнее, ибо авторы здесь стремятся не просто к забавному, но и к социально значимому кинозрелищу.

Еще Н. Г. Чернышевский упрекал мелкотравчатых комедиографов в том, что их комедия «щадит истинных врагов человечества и родины, щадит людей, которые бесстыдно презирают общественное мнение, она занимается только бабьими сплетнями».

Советской кинокомедии нужна драматургия не мелкого или отвлеченно-морального и узко-бытового порядка, но драматургия конфликтов большого общественного значения. А способы выражения этих конфликтов, методы их решения должны быть подлинно-комедийными и смешными. Комедия-сатира, комедия нравов, характеров, положений, комические ситуации в других драматических жанрах — все это доступно советскому кинодраматургу в полной мере.

5.

У хорошей, яркой советской комедии есть свое прошлое, есть традиция. Она — в сочетании подлинно высокой идейности, острой драматургии и легкого, собственно-комедийного изящества формы. И в этой связи хотелось бы отметить более отчетливо ту комедийную форму, которая возникает в нашем здоровом общественном организме из потребности в смехе, то-есть из радости жизни, из оптимизма, как философии и морали побеждающего, лишенного антагонистических классовых противоречий, идущего к полной социальной «гармонии» общества. В такой комедии, как мы уже говорили, — иная природа драматургического конфликта, иные характеры героев, иные и жанровые черты, чем в комедии критического типа. Эта форма комедии, нам кажется, ближе всего к форме комедии будущего. И тот, кто хочет, как комедиограф, смотреть вперед, тот должен нащупывать эти формы комедии во всестороннем, радостном раскрытии того нового, что нарождается в обществе через преодоление старого.

Противоречивость, «конфликтность» движения не исчезнет и в гармоническом обществе будущего. Ибо оно не может двигаться иначе, как диалектическим путем, путем совершенствования и борьбы, путем преодоления новых и новых противоречий, хотя несомненно, что содержание и смысл этих новых противоречий не будут похожи на содержание и смысл противоречий старого мира—этой жестокой «предистории человечества». Следовательно, мысль о том, что будущее — абсолютно розово и бесконфликтно, и что поэтому оно беспочвенно для искусства, которое якобы превратится в сплошную сусальную оду всеобщего восхищения и самодовольства,—по меньшей мере нелепа. Эта мысль—предрассудок наивной абстракции, а не живое отражение реального движения и его перспектив. При этом особенно важно, что качественно иная «конфликтность» будущего будет насыщена оптимизмом, энергией побеждающей радости, торжеством человеческой воли над косными силами природы и некоторых элементов общества.

В соответствии с этим полезно припомнить, что в древние времена комедийные формы драмы выросли из народных обрядовых игр, из всевозможных форм веселого массового действа, насыщенного музыкой, песнями, плясками, праздничной красочностью, остротой народного юмора.

Нам думается, что будущее важнейших видов советской комедии — как раз в возрождении этих народных истоков, конечно, на новой, неизмеримо более высокой основе.

Именно в народных формах найдет и наша кинокомедия плодотворную почву для своего дальнейшего развития и расцвета, путь к удовлетворению огромной, поистине животворной и благородной потребности зрителя в смехе, в жизнерадостном и веселом зрелище.

ПРЕОДОЛЕННЫЕ ТРУДНОСТИ

Г. КРЕМЛЕВ

Каким бы ни быть убежденным сторонником равноправия самых различных киножанров, однако нельзя отрицать того, что особо острую нужду мы испытываем именно в комедиях.

Вот уж где, поистине, спрос резко превысил предложение. И нельзя сказать, чтобы мастеров не привлекал этот жанр. Мы помним многие советские фильмы, мы знаем многих мастеров, которые прокладывали путь наших комедий и финишировали с хорошими и отличными показателями. Но за последнее время он оказался настолько загроможденным неубранными останками свежих аварий и катастроф, что кое-кто делает поспешное заключение, будто вообще этот путь не пригоден для движения. И напрасно. Более тщательное и объективное расследование обстоятельств доказывает, что причина относительно высокой аварийности лежит в неисправности машин и в неопытности водителей, но вовсе не в состоянии самого пути. Об этом же говорит и успех «Далекой невесты».

Трудности создания советской кинокомедии заключены в ее принципиальной новизне, еще недостаточно осознанной нами.

В свое время о комическом подробно и вдумчиво писал Н. Г. Чернышевский. Проанализировав многочисленные разновидности и оттенки комического, от фарса, с его насмешкой над длинными носами, толстыми животами и глупыми приключениями — до юмора, который «смеется над собой», Чернышевский писал: «Юмористическое расположение духа составляет смесь самоуважения и самоосмеяния, самопрезрения». И дальше он намечал два основных направления в юморе. Первое из них в человеке порочном доходит «до бесстыдства, до насмешливого самохвальства своими пороками». Это Фальстаф, который «очень хорошо понимает всю свою низость, порочность, гнусность, но до того погряз в ней, что думает уже быть правым, подсмеиваясь над нею, и через насмешку над своими и чужими пороками примиряется с ними». Второе направление развивают люди, «одаренные нежною натурою и горячею любовью к нравственной чистоте». Для этих все на свете представляется «жалким, достойным и насмешки и сострадания». «Их юмор печален, доходит до отчаяния, переходит в ипохондрию и меланхолию» (Байрон, поздний Шекспир).

Довольно грустная картина комического, нарисованная здесь, заставляет задуматься о тяжелом грузе традиций, довлеющих над нашими комедиографами.

Ни самоосмеяние в смеси с самопрезрением, ни меланхоличный юмор, доходящий до отчаяния, мы, конечно, не наследуем. Непригодны нам ни насмешка фарса, ни юмор Фальстафа, от которых пошли на земле Мясницкие, Лейкины, Аверченко и их кинематографические близнецы—комедии Мак-Сеннета, Макса Линдера, Глупышкина. Но тем более ясно должно быть понято, что природа комического тоже исторична, и что она тоже испытывает резкие изменения, ибо иными стали люди, иной стала действительность, иными становятся и эстетические отношения искусства к действительности.

«Мы живем в эпоху коренной ломки старого быта, в эпоху пробуждения в человеке его чувства собственного достоинства, в эпоху сознания им самого себя как силы, действительно изменяющей мир, — говорил М. Горький на первом съезде советских писателей. — Наша литература так внимательно относится к мелким внешним, но внутренно весьма ценным показателям изменения самооценки людей, к процессам развития нового, советского гражданина».

Причиной аварий многих кинокомедий как раз и является забвение этого сигнала М. Горького, непонимание того исторического факта, что изменившаяся самооценка людей нашего общества и выросшее чувство собственного достоинства категорически запрещают пользоваться теми представлениями о природе комического, которые были заложены в эстетике прошлого.

Выпущенный Ашхабадской киностудией фильм «Далекая невеста» был весьма тепло встречен критикой и прошел по экранам страны с большим успехом.

Прежде всего никак нельзя умалять значение того обстоятельства, что фильм выпущен Ашхабадской студией. И характерно, что при этом отнюдь не возникает вопрос о тех или иных скидках на какую-то «отсталость» национального кино. Да разве есть он, льготный тариф, на путях, ведущих произведение искусства к сердцу народа? Нет, без оговорок доказала свою творческую зрелость Ашхабадская студия. Воссоздав на экране своеобразную прелесть местного колорита, она ознакомила миллионы советских зрителей с некоторыми чертами быта и культуры талантливого туркменского народа, а обаятельные образы его отдельных представителей приобщила к галлерее любимых киногероев.

«Далекая невеста». М. Шафигулина (Джемал) и А. Карлиев (Керим)

Кадр из фильма «Далекая невеста». С. Клычева (Гюзель) и В. Нещипленко (Захар).

Сценаристы Е. Помещиков, Н. Рожков, В. Шкловский и постановщик Е. Иванов-Барков задались целью создать фильм, который строился бы на материале современной действительности, показывал жизнь простых советских людей—рядовых туркменских колхозников, и был бы веселой и содержательной комедией.

Первые же кадры фильма «Далекая невеста» энергично вводят нас в атмосферу действия, конкретно указывают место и время.

Ослепительное солнце... Пески, пески... Путник в кудлатой папахе. Это Средняя Азия.

Резкий гудок... Обтекаемые формы стремительно мчащегося красавца дизель-поезда... Это советская Средняя Азия.

Купе вагона. Ордена и медали на груди воинов—героев Отечественной войны... Первая реплика Керима... Это Советский Гуркменистан наших дней.

Время, место обозначены четко, лаконично. И хотя правильный выбор внешних деталей имеет существенное значение, но дело далеко не только в них.

Уже драматургическая завязка, заключенная в сновидениях Захара, убеждает, что и характеры и основная ситуация жизненны и глубоко современны. В самом деле, нигде и никогда не могло быть такого стечения обстоятельств, кроме как только у нас и в наши дни. Кровная дружба двух солдат разных национальностей... Неразрывная связь фронта и тыла... Приезд делегации от трудящихся с подарками фронтовикам... Девушка среди делегатов. Она знатная ковровщица, но во время войны освоила мужскую специальность: выходила коня... Патриотка дарит коня самому храброму кавалеристу... Радушно приглашает кавалериста к себе в гости (после Берлина)... В этих сценах, где заплетается первый лирический узелок будущего действия фильма, что ни деталь — то какая-нибудь черта советского быта, деталь яркая и типичная.

Внимание именно к таким характерным подробностям, заботы о бытовом полнокровии фильма—этого принципа авторы придерживаются от начала до конца. Соревнование двух соседних колхозов, ходом которого интересуются все — от председателя до шофера; дряхлый дед, читающий на отдыхе газету; скачки колхозных рысаков на приз республики; колхозный пир, с выступлением местных коллективов художественной самодеятельности и с народными аттракционами; новенький «Москвич», приобретенный передовым колхозом, — эти метко схваченные, ярко и умело показанные особенности нашей сегодняшней действительности решающим образом обогащают фильм.

Даже для мотивировки традиционного приема торможения действия—«неполученное известие»—авторы нашли сугубо «злободневный» штрих: телеграфист — футбольный «болельщик», увлекшись репортажем Синявского о матче «Динамо», задержал у себя телеграмму...

Кстати, о традиционных приемах.

Не побоявшись возможных упреков, авторы использовали, например, такой конфликт, как «друзья—соперники по недоразумению». Шаблон ли это? Казалось бы, да. Чего-чего, а уж таких конфликтов в истории искусств—хоть отбавляй... Подслушанные и неправильно истолкованные реплики, принятые за объятия невинные позы, ревность, подозрения, — весь испытанный механизм, выверенный, рассчитанный, вычерченный опытной рукой на миллиметровой бумаге, действует безукоризненно, без перебоев.

Однако надо быть неисправимым снобом, чтобы усмотреть здесь состав преступления и не заметить присущего авторам чувства меры.

Интересными и содержательными подробностями, не в пример многим своим собратьям, фильм заполнен настолько плотно, что пружины интриги нигде заметно не выпирают наружу. Скромно, но честно они выполняют положенные им служебные обязанности, без притязаний на самодовлеющее значение. Они придают драматичность всему произведению в целом, поддерживают общий ритм, наращивая напряжение от эпизода к эпизоду.

Но — самое существенное!—если волею авторов наши современники и попадают в классические ситуации, вроде того же конфликта — «соперники по недоразумению», то за этим вовсе не следует вся цепочка событий, испытанных временем сюжетных перипетий.

И пусть кто-нибудь, вспомнив о «бродячих сюжетах», попытается утверждать, что на разных исходах здесь сказалась-де разница жанров,—формалистичность такого суждения обнаружится на данном примере особенно наглядно. Действительно, если конфликт перекочевал из одного жанра в другой и притом подвергся деформации, то случилось это не по собственному произволу этого «извечного» конфликта, не по его имманентной потребности «побродить и освежиться», а просто потому, что ему, как исторически обусловленному, в своей классической завершенности нечего делать среди советских людей.

Как советский человек, Керим воспитан на строгом правиле: «дружба, особенно та, которая родилась в боях за Родину,—превыше всего на свете». И вот, заподозрев, будто его невеста отвечает взаимностью на ухаживания Захара, он решает уехать, чтобы не мешать счастью друга. Благородный поступок Керима неслучайно перекликается с трогательным поведением Якова Бурмака («Сказание о земле Сибирской»): и туркмен и кубанский казак — представители

современной, новой морали советского общества, в основе которой лежит предельное уважение к человеку.

Значит, даже там, где авторы «Далекой невесты» по видимости и отдают дань традиционным приемам, они не только не уходят от современности, а наоборот, дают нам дополнительную возможность ощущать ее еще более остро.

Особые трудности создания произведений, изображающих простых, рядовых людей, лежат в принципиальной новизне задачи. Этот путь в мировом искусстве почти нехоженый.

Едва ли не с тех давних пор, как чей-то практичный ум придумал нимб и котурны, из века в век искусство прославляло полубогов и героев, королей и завоевателей. Весь этот пантеон героев исключительных, из ряда вон выходящих, декламировал толпе:

— Вы **возвеличиваете** нас, ибо мы **не такие, как все...** Мы—**единицы.**

Кто же, наконец, поведает миру истину о простом человеке, как не мастера советского искусства?

Только они впервые получили право и возможность, только на них возложена и обязанность показать «человека просто», без котурнов—но и без рубища, без нимба—но и без гнойников.

Наивны и ошибочны суждения тех, кто полагает, будто советское искусство производит лишь какую-то передвижку. Смысл появления новых героев гораздо глубже, чем кажется поверхностному наблюдателю. Задача, до которой доросла вековая история искусств, вовсе не сводится к простой «демократизации персонажей», дело не только в выдвижении из низов новой фигуры на освободившуюся штатную должность героя. Здесь не замещение вакансий, а коренная ломка, подобная перевороту в историко-социологических науках, произведенному марксистским учением о народных массах, как подлинных творцах исторического процесса — создателях всех материальных благ и культурных ценностей человечества. Здесь начинается некий этап в развитии эстетических представлений, новизна которого точно также еще недостаточно нами осознана.

Новому герою присуща принципиально иная функция, ему свойственны совершенно иные взаимоотношения со зрителем. В отличие от всех прежних героев, он так объясняет массе свою необычную миссию:

— Я возвеличиваю **вас.** Ведь я — **такой же, как все вы.** И нас **миллионы!**

Именно об этом исторически новом, высоком назначении искусства напомнил ЦК ВКП(б) в своем постановлении «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Партия выдвинула перед драматургами и театрами (а следовательно — перед сценаристами и кинорежиссерами) ответственнейшую задачу: «всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особой силой выявившихся во время Отечественной войны». «Вместе с тем,—подчеркивал Центральный Комитет партии,—советский театр призван показывать, что эти качества свойственны не отдельным, избранным людям, героям, но многим миллионам советских людей».

Кадр из фильма «Далекая невеста». К. Мурадова (Кумыш) и С. Карыев (Сары).

«Далекая невеста», будучи довольно близкой родственницей «Богатой невесты», в каком-то отношении следуя за «Трактористами» и другими лучшими советскими кинокомедиями, правильно разрешает трудные задачи, стоящие на пути этого жанра. В этой комедии нет ни насмешки над людьми, ни уродливо-карикатурного их изображения, ни глупых положений.

Живые, полноценные, веселые и жизнерадостные герои комедии заряжают зрителей своим оптимизмом, порожденным сознанием взаимной дружбы.

Характерно, что среди персонажей фильма есть один, подозрительный на тяжелую наследственность. Это станционный телеграфист (начальник)—фигура столь же, пожалуй, одиозная для скверных зубоскалов из старинных юмористических журнальчиков, как пресловутая теща и дачный муж. Но и на образе телеграфиста авторы продемонстрировали свою полную независимость от дурных традиций, введя его в ансамбль персонажей таким же безупречно современным и жизненным.

Про любого героя фильма «Далекая невеста» можно сказать, что он —человек самый заурядный, ничем не выдающийся, и это будет верно, хотя и не совсем точно.

Герои фильма простые, заурядные люди? Да, поскольку таких — миллионы. А их поведение, поступки — приводят ли они к крупным событиям, захватывающим и поражающим наше воображение? Нет, выдающихся событий не происходит. Ну, а моральный облик, духовное содержание, жизненные интересы этих заурядных людей, что они — низкие, пошлые, скудные?..

Из всех замечательных особенностей советских людей, с исключительной силой проявившихся в дни Отечественной войны, авторы фильма избрали по существу одну, сделав ее центральной темой произведения.

Общая цель защиты социалистического отечества равно священна для всех народов Союза. К началу войны даже своего двадцатипятилетия еще не отпраздновало советское государство, а сплачивающая сила советского патриотизма уже во сто крат превзошла разъединяющую мощь столетиями слагавшихся национальных различий!

Две песчинки в страшном самуме, бушевавшем над миром, два простых солдата, с честью выполнявшие высокий долг советских патриотов, — сын древнего Востока и питомец племени донских казаков породнились между собой, скрепив родство прочнейшими узами взаимной выручки в бою.

Разные по языку, бытовому укладу, личным особенностям и житейским привычкам, вчера еще чужие, а ныне фронтовые побратимы, — и в горе и в радости выражают они свои чувства любимой песней:

— Нам друг без друга жить нельзя!...

Широкое звучание этой хорошей песни выходит за пределы темы солдатской дружбы. Это не только музыкальный, но и смысловой лейтмотив картины. Его подхватывают и варьируют каждый по-своему — в индивидуальных признаках образа, в поступках, репликах и диалогах — все остальные герои и персонажи фильма.

Разрабатывая тему дружбы в приемах полифонического письма, авторы на большом количестве убедительных примеров заставляют зрителей должным образом оценить одно из золотых качеств советского простого человека: именно так, в нашем повседневном быту, среди рядовых людей проявляются воспитанные партией и ставшие каждому привычными глубокие чувства коллективизма, сознание общности со всеми народами нашей страны, ощущения единства и дружбы с ними.

— Нам друг без друга жить нельзя!..

Особенно живо передает эти прекрасные черты характера образ Алты-Ага, отца Керима, правильно разработанный авторами и наделенный настоящим обаянием в исполнении артиста А. Кульмамедова.

Русские дети Ваня и Лена осиротели в дни войны. Туркмен Алты-Ага принимает их в свое и без того многочисленное семейство: «теперь они наши дети»...

Но это не просто сердобольность. Алты-Ага любит Захара не только потому, что тот спасал жизнь его сыну. И сам старик, и все окружающие, а вслед за ними и зрители фильма вполне резонно расширяют смысл, заложенный в дружбе Керима и Захара. Потому-то и встречает такой горячий отклик тост, провозглашенный на колхозном пиру Алты-Ага:

— За дружбу сына и славного казака, за дружбу туркмена и русского, за дружбу наших народов!

Старый туркмен, Алты-Ага является человеком новой формации. Он четко различает старинное слово «соперничество» от нового понятия «соревнование». Он искренно рад успехам соседа, с которым соревнуется. Мало того, даже когда их взаимоотношения обостряются вопросом, «чей конь обгонит на скачках?», то-есть когда к соревнованию вполне законно примешивается спортивный азарт, Алты-Ага решает помочь соседу. Он посылает сына в качестве тренера и сам же добродушно подтрунивает над собой:

— Полюбуйся: сын против отца!..

Этот подлинно благородный поступок раскрывает особенность, типичную для рядовых людей советского общества, в котором волчий закон конкуренции давно уже утратил силу, и где успеха в жизни добиваются не в одиночку, а вместе с соседями и помогая им.

Но если Алты-Ага по-настоящему убеждает зрителя, что протягивать руку помощи тем, с кем соревнуешься,—это для нас не отвлеченная моральная норма, а уже бытовая привычка, то тем более естественно воспринимаются забавные волнения старика за исход неудачной любви друга его сына. Разве можно допустить, чтобы Захар уехал из Туркмении с обидой? Нельзя оставлять советского человека наедине с горем. Надо вызволить его из беды! А так как зрителю доподлинно известно, что беда-то пустяшная и основана на недоразумении, то от этого еще больше трогают за сердце и заботы чужих людей о судьбе Захара, и по-восточному высокопарная дипломатическая речь Алты-Ага, и созванный им для решения этой проблемы некий сеньорен-конвент из дедов и прадедов.

В теплых и светлых тонах нарисованы авторами и актерами и все остальные, такие же жизненные образы фильма: Керим (А. Карлиев), Захар (В. Нещипленко), Гюзель (С. Клычева), Ай-Биби (А. Овезова) и особенно Джемал (М. Шафигулина) — талантливая колхозная девушка, танцорша и певунья, умная, веселая, работящая.

Радостному мироощущению, которое свойственно героям фильма, полностью соответствует хорошее изобразительное решение, найденное операторами А. Булинским, К. Киятхановым и художницей В. Хмелевой. И натура и интерьеры передают особый колорит современного Туркменистана. Эпизод укрощения коня режиссерски и операторски сделан с высокой степенью совершенства. Динамично, с напряжением показаны скачки.

Композитор К. Корчмарев, с тонким вкусом и пониманием своей задачи использовав национальные мелодические особенности, создал музыку, бесспорно во многом содействовавшую успеху комедии. Музыки в фильме много, она разнообразна (дуэт, арии, симфонический эпизод, танцы) и органически сливается с общим замыслом сценаристов и постановщика. Особенно запоминаются дуэт Захара и Керима (к сожалению, плохо записанный звукооператором), песня и танец Джемал, которые по праву займут достойное место в нашем концертном репертуаре.

Хороший в целом фильм не избежал некоторых недостатков.

Проявив присущее ему мастерство постановщика и умение работать с актерами, Е. Иванов-Барков не сумел уничтожить налета некоторой наивности, свойственной сценам, в которых вступает в силу комедийная путаница.

Крайне неприятно также, если зритель обнаруживает, что цветы которыми приветствуют вернувшихся фронтовиков, — бумажные. Ему ведь нет дела до того, что по каким-то непонятным кинематографическим законам зимнюю натуру вообще снимают в июльский зной, а летнюю, наоборот, — зимой, когда художница вынуждена привязывать к голым веткам деревьев 20.000 искусственных листьев...

Тем и досадны эти небрежности, что для их устранения требовались неизмеримо меньшие усилия, чем те, которые проявили авторы, борясь с серьезными трудностями создания веселого фильма о простых людях современности.

Не потрясающими событиями, не захватывающими приключениями, не исключительными страстями и чувствами сумели заинтересовать зрителя авторы фильма. Красота жизненных образов, благородство и поэтичность помыслов и поступков берут за душу потому, что в этих «заурядных» героях мы видим прекрасные качества, «свойственные не отдельным, избранным людям, героям, но многим миллионам советских людей». А это и есть одно из условий, при которых произведение искусства может «всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека».

НА ПУТЯХ К БОЛЬШОМУ ИСКУССТВУ

(Некоторые вопросы советской мультипликации)

В. БАЛАШОВ

В статье «Искусство мультипликации»* И. Вано утверждает: «Мультипликация — большое искусство малых форм». Сама постановка вопроса о большом искусстве рисованой мультипликации весьма своевременна: за 30 лет у нас создан не один десяток талантливых мультфильмов. «Почта» М. Цехановского, «Блэк энд Уайт» Л. Амальрика и И. Вано, «Винтик-шпинтик» В. Твардовского, «Крестовый поход» Б. Антоновского, «Журавка» А. Евмененко, «Джябжа» М. Пащенко и ряд других фильмов, несмотря на некоторые их недостатки, уже давали право говорить о перспективах развития искусства советской рисованой мультипликации.

Но вполне естественно возникают и более конкретные вопросы: является ли уже сегодня советская рисованая мультипликация большим искусством, — что сделано и что еще остается сделать для превращения ее в большое искусство?

Постановление Совета Министров «О плане производства художественных, документальных и видовых фильмов на 1948 год» еще раз напомнило, что главным в большом искусстве является высокая идейность и содержательность в сочетании с художественным совершенством.

Как ни странно, поднимая вопрос о большом искусстве мультипликации, И. Вано много говорит о профессиональном мастерстве, но забывает самое важное — высокую идейность. Довольно подробно рассказывая о развитии советской мультипликации, он обходит молчанием почти все попытки приблизить ее к современности, без чего о большом искусстве не может быть и речи.

✪

В связи с высказыванием И. Вано нельзя не вспомнить, что лучшие мастера советской мультипликации, в том числе и сам И. Вано, своей художественной практикой доказали понимание задач современности и стремление к высокой идейности произведений советской мультипликации. С первых шагов своей творческой деятельности они добросовестно и внимательно изучали нашу советскую действительность, старались глубже проникнуть в сущность происходящих в ней процессов, стремились отображать лучшие чувства и качества советского человека, бичевать наших врагов и пережитки вчерашнего дня. Они адресовали свои произведения не только детям, но и взрослым, используя все доступные мультипликационные жанры. Среди двухсот рисованых фильмов, выпущенных за 1920—48 годы, мы находим около 30 политшаржей, 30 бытовых шаржей, 5 памфлетов, 25 плакатов и агитфильмов. Таким образом, почти половина фильмов была посвящена современной тематике, насыщена актуальным идейным содержанием, не маскируемым аллегориями или «общечеловеческими» чувствами и характерами.

Названия политшаржей и политплакатов красноречиво говорят об их боевом, политически злободневном характере: «Борис Савинков», «В морду 2 Интернационалу», «Германские дела-делишки», «Карьера Макдональда», «Ответ Чемберлену», «Руки прочь от Китая», «Карьера СС», «Не топтать фашистскому сапогу нашей родины» и т. п.

Не все в этих фильмах художественно совершенно, первые политшаржи были примитивны. В фильмах «Охотник Федор», «Как дед Иван смерть прогнал», «Ивась» положительные образы были схематичны, сюжеты не отличались занимательностью.

Но важно, что во всех этих фильмах было стремление откликнуться на запросы современности. Особого внимания заслуживают три последних фильма, как попытки создания нового жанра советской волшебной сказки, дающей возможность выразить идеи советского патриотизма, показать преимущества колхозного строя, и т. п. Если учесть трудность выражения таких больших политических идей в мультипликационной форме и отсутствие опыта в этой области, то эти три фильма нельзя рассматривать как неудачи. Для 1938—39 г.г., когда было еще сильно подражание американцам, это были новаторские фильмы.

Всем тем, кто задумывается о синтезе актуального политического содержания и мультипликационной формы, полезно также вспомнить опыт таких удачных произведений мультипликации, тесно связанных с современностью, как «Журнал политсатиры № 1», «Автодорец», «Боевые страницы», «Обиженные буквы», «Привет героям», и некоторые другие.

✪

На фоне подобных, иногда ошибочных в частностях, но смелых и правильных в целом, в идейном замысле попыток связать искусство мультипликации с советской действительностью наши мультфильмы, выпущенные на экраны в 1945—48 гг., кажутся идейно обедненными, робкими, половинчатыми. В них проявляется опасная тенденция уклониться от разработки современной тематики, свести большие темы на уровень детского понимания. Бросаются в глаза преобладание детских фильмов, отказ от сатирических жанров, от современной волшебной сказки для взрослых, чрезмерно осторожный подход к экранизируемым произведениям классической литературы и фольклора, пренебрежение к политплакату. Достаточно сказать, что из 21 фильма 1945—48 гг. только 7 затрагивают темы современности, остальные фильмы—это либо далекие от современности экранизации сказок и басен, либо бессодержательные графические вариации на музыкальные темы.

Что представляет собой 7 «современных» фильмов? Формально они связаны с современностью. Здесь и пятилетний план («Путешествие в страну великанов», «Хлопок»), и индивидуальное огородничество («Веселый огород»), и чудеса современной техники («Новогодняя ночь»), и юбилей столицы («Тебе, Москва»), и футбольные болельщики («Тихая поляна»), и правила обращения с огнем

*) «Искусство кино», № 6, 1947 г.

(«Дом 13»). Вряд ли можно удовлетвориться подобными откликами на актуальные вопросы современности, тем более, что даже наиболее интересные в отношении тематики агитплакаты «Хлопок», «Путешествие» и мультоткрытка «Тебе, Москва» страдают теми или иными серьезными недостатками (натурность, бедность выдумки и прочее).

О том, что наша мультипликация отходит от былых своих традиций высокой идейности, говорит и пример «Конька-Горбунка», крупнейшей по объему работы советской мультипликации за все время ее существования. В этом фильме наиболее ярко выразились не только достоинства (о которых ниже), но и многие недостатки нашей послевоенной мультипликации.

Если авторы предпринимают экранизацию какого-либо литературного произведения, содержание которого не вполне созвучно современности, их обязанностью является творческая переработка, идейное переосмысливание оригинала. Мультипликация знает удачные примеры такого творческого подхода к экранизации. К ним относится, в частности, «Квартет», поставленный в 1935 году по одноименной басне И. Крылова. Полемизируя с моралью басни — «А вы, друзья, как ни садитесь, все ж в музыканты не годитесь», — неудачливые музыканты фильма направлялись в «лесную консерваторию», где изучали музыкальную грамоту. Окончив консерваторию, звери стали играть так хорошо, что соловей был вынужден присоединиться к их ансамблю.

Группа И. Вано, работая над «Коньком-Горбунком», не пошла по пути механического копирования оригинала. Но она и не переосмыслила его творчески. Известно, что сказка П. Ершова явилась одним из проявлений той тяги к народности, которая была характерна для части русской литературы 30-х годов XIX века. Царская цензура запрещала первые издания сказки за присущие ей элементы политической и антирелигиозной сатиры. К достоинствам этого произведения относятся умелое использование сюжетов народных сказок, легкий, звучный стих и бойкая поэтическая речь, непосредственная веселость, выразительность отдельных образов и ситуаций, окрашенных мягким юмором. Однако наряду с сатирой в сказке содержится восхваление простодушно-наивного терпения и безмятежной лености Иванушки-дурачка. Известно также, что В. Белинский брал под сомнение «народность» «Конька-Горбунка», считая произведение П. Ершова подделкой под народную сказку, лишенной русского духа. Следовательно, «Конька-Горбунка» П. Ершова нельзя отнести к категории таких литературных произведений, при экранизации которых можно ограничиться дословным переводом на «киноязык». Сказка требовала критического пересмотра ее идейного содержания, углубления ее демократических тенденций, отказа от реакционных. Так и поступили в 1941 году авторы натурного фильма «Конек-Горбунок» (реж. А. Роу). Главной мыслью фильма они сделали идею ума и силы русского народа, а «Иванушка-дурачок» был изображен честным, умным, настойчивым русским парнем. В результате удалось создать произведение киноискусства, имеющее самостоятельное идейное значение.

Группа И. Вано отказалась от углубления идейного содержания сказки П. Ершова, превратила ее сатирические элементы в беззлобное подтрунивание над царем и его окружением, а взрослого Иванушку-дурачка, «парня себе на уме» — в мальчика, Конька-Горбунка—в подобие собачки, спутника игр ребенка и т. д. Ведущей темой фильма стала мысль о мальчике из народа, выходящем в люди. Впрочем, эта мысль выражена нерешительно, обнаружить ее удается с трудом, она не стала центральной идеей, определяющей все содержание и форму фильма. В финале мальчик неожиданно превращается в юношу, становится женихом. И центральный конфликт, и главная мысль не вызывают раздумий, хоть как-нибудь связанных с современной действительностью.

Но если даже в лучших последних фильмах, какими являются «Конек-Горбунок» и «Серая шейка», ощущается некоторое равнодушие к идейному содержанию произведений, если современная тематика так слабо представлена в послевоенной продукции «Союзмультфильм», — не ясно ли, что преждевременно говорить о том, что советская мультипликация уже стала подлинно большим искусством.

✪

В области профессионального мастерства наши мультипликаторы достигли относительно высокой ступени. Работы их обнаруживают многообразие творческих почерков и искусное владение художественной техникой мультипликации. В этом отношении положительными явлениями надо признать такие фильмы, как «Пропавшая грамота» (реж. В. и З. Брумберг), «Конек-Горбунок» (пост. И. Вано, реж. А. Снежко-Блоцкая, гл. худ. Л. Мильчин), «Серая шейка» (реж. Л. Амальрик и В. Полковников, худ. А. Трусов), «Первый урок» (реж. Л. Бредис, худ. Л. Белковская), «Слон и муравей» (реж. Б. Дежкин и Г. Филиппов), «Новогодняя ночь» (реж. О. Ходатаева и П. Носов) и др. Из них выделяются «Конек-Горбунок» и «Серая шейка».

Фильм «Конек-Горбунок» — первый советский полнометражный рисованый фильм. При всех недостатках содержания, о чем говорилось выше, драматургическое построение фильма (авторы сценария Е. Помещиков и Н. Рожков) отличается приемами внешней занимательности. Сюжет популярной сказки в фильме драматизирован. Содержание сконцентрировано вокруг борьбы царского спальника против Ивана. Введены новые сцены, усиливающие основной конфликт. Действие построено с нарастанием напряжения. Финал драматургически заострен, развязка заторможена. Резко контрастируют и по характерам и по внешнему виду положительные и отрицательные персонажи. Действие развивается через ряд острых конфликтов, фильм насыщен множеством комических ситуаций, трюков, персонажей.

Постановщики создают на экране условный мир, основываясь на традициях древнерусской живописи и народного лубка. Фигуры строятся из четко разграниченных контурами одноцветных плоскостей, заполненных внутри минимумом линий. Подвижность света, фактуры тел и предметов заменена своеобразной мозаикой ярких цветовых пятен. Цветовой гамме придают колористическое единство ведущие цвета — красный (царь, Иван), зеленый (спальник), черный (кони), яркость которых смягчена пятнами многочисленных оттенков, цветовых тонов различной светлоты и насыщенности. Плавные движения персонажей в плоскости кадра, почти безупречная ритмичность и энергичный темп выдержаны от начала до конца фильма. Ряд персонажей (царь, спальник, жар-птицы, кобылица, кони златогривые) нарисован и одушевлен с подлинно художественным совершенством.

Мелодическая музыка композитора В. Оранского, построенная на русских народных напевах, танцовальных и плясовых мотивах, соответствует стилю изображения. Поэт А. Сурков удачно переработал стихи П. Ершова применительно к измененному сюжету сказки.

Недостатки художественной формы фильма (противоречивость образа Ивана, внешне превращенного в ребенка, но сохранившего свои «взрослые» качества, техническое несовершенство движений от аппарата и на аппарат и др.) не лишают его занимательности и не разбивают впечатления целостности стиля.

Мультновелла «Серая шейка» противоположна манере И. Вано. Вано стилизует, Л. Амальрик и В. Полковников точно имитируют натуру. Они избегают резких контрастов во всем — в характерах, в положениях, в изобразительном построении. Им чужда ирония, насмешка над кем-либо из героев, придающая остроту ряду ситуаций «Конька-Горбун-

ка». Они всячески акцентируют лирические места, нередко переходя даже в слащавость. Цветовая гамма строится у них на сочетании мягких пастельных красок, как и в предыдущих их фильмах «Лимпопо», «Павлиний хвост». Кое-где пейзажи заставляют вспомнить Левитана. Здесь мы наблюдаем те же качества профессионального мастерства, что и в «Коньке-Горбунке»: выразительность рисунка, плавность движений, ритмичность, оригинальность изобразительного решения.

«Конек-Горбунок» и «Серая шейка» являются не единственным доказательством того, что мастерство советских мультипликаторов не только не ниже, а во многом выше мастерства любого зарубежного мультипликатора.

К сожалению, возросшая культура профессионального мастерства не служит еще идейным задачам в той мере, в какой она должна бы служить в большом искусстве советской мультипликации. В некоторых случаях (отдельные эпизоды «Пропавшей грамоты», «Конька-Горбунка», «Сказки о солдате» и др.) можно говорить даже об увлечении формальными задачами в ущерб содержанию.

Кроме того, нельзя сказать, что наши мультипликаторы уже полностью добились художественного совершенства, необходимого для большого искусства. Еще далеко не все специфические возможности мультипликации освоены и использованы.

Возможности мультипликации весьма широки. К ним относятся: очеловечивание и образное изображение животных, птиц, насекомых, явлений природы, предметов, бесчисленные комбинации уподоблений, материализация невидимых явлений, невероятные, возможные только в рисунке позы, размножение облика персонажа и другие приемы, доступные только рисунку, линии. В частности, одним из специфических приемов искусства мультипликации является прием деформации. Это не значит, что надо увлекаться трюками и изобретать уродцев вроде зайчика Боггса, дятла Вуд, пьяной лошади, рекламируемых журналом «Америка» (№ 19, стр. 36), как последнее достижение рисованой мультипликации. Ведь даже такой прием, как деформация персонажа, не обязательно ведет к безидейному трюкачеству и формализму. Примеры идейно осмысленных деформаций читатели могут увидеть в сборнике политических карикатур Бор. Ефимова «Мистер Доллар». Сюжеты вроде «Два мира», «Мечты заокеанского барина», «План Маршалла», «Маршальский жезл», «Современный миф о троянском коне» так и просятся на экран.

Одно время (1934—37 гг) советские мультипликаторы увлекались приемом деформации, нередко забывая об идейном содержании своих фильмов. Тогда считалось чуть ли не обязательным применять любой диснеевский «гэг» в любом сюжете. Так появились американизированные русские народные сказки, американизированные басни И. Крылова и т. п.

Однако, убедившись в ложности этого пути, наши мультипликаторы отказались от американщины и приступили к поискам самобытных, реалистических мультформ. Они усовершенствовали технику одушевления рисованых героев путем предварительного изучения жестов и мимики живых актеров, исполняющих соответствующие роли. На этом пути советская мультипликация добилась крупных успехов. Человеческие персонажи стали походить на живых людей, естественно двигаться, правдоподобно говорить. Такого же правдоподобия удается достигать и в изображении животных и птиц. Шедевром в этом отношении является «Серая шейка». Утки, зайцы, лиса, глухарь нарисованы и одушевлены с естественностью, способной вызвать зависть режиссеров научно-популярных фильмов.

Однако некоторые наши художники впали из одной крайности в другую: здоровые, реалистические тенденции они подменяют имитацией натуры. В той же «Серой шейке», например, все персонажи говорят совершенно неизмененными голосами актеров. Неужели опытным и талантливым авторам фильма, тонко понимающим особенности мультипликации, неясно, что такое озвучание разрушает мультипликационный образ?

Копированием живых актеров грешат также персонажи фильмов В. и З. Брумберг и других авторов.

Большое искусство мультипликации немыслимо без ярких персонажей. Любой мультипликационный персонаж должен иметь характер. Лучшие образы, созданные советской мультипликацией, отличаются не только правдивостью мультипликационных деталей, но и активностью поведения, стремлением к намеченной цели, отражающим благородные чувства и мысли советских людей. Доктор Айболит стремится в страну Лимпопо, чтобы вылечить больных зверят. Он самоотверженно преодолевает все препятствия. Образ формируется движением к единой цели. Перипетии борьбы за эту благородную цель придают ему жизненность. Вместе с тем он наделен рядом ярких, правдивых деталей.

Забвением этой, казалось бы, простой истины объясняется схематичность ряда образов рисованых фильмов последних лет. Иван в «Коньке-Горбунке» схематичен, несмотря на удачные мультипликационные детали. У него нет ни единой цели, ни последовательности характера. В одних сценах он любознательный ребенок, в других — взрослый хитроватый дурак. Цели у него возникают в результате столкновений с препятствиями, но не являются сущностью образа. Наоборот, солдат в «Сказке о солдате» имеет ясную цель, последовательность, но лишен мультипликационных деталей. И он тоже схематичен, несмотря на старательную зарисовку художниками фильма мимики, жестикуляции, интонаций талантливого артиста М. Яншина.

Очень бегло остановившись на некоторых особенностях наших послевоенных рисованых фильмов, мы частично ответили на оба поставленных в начале статьи вопроса. Освободившись в основном от влияния «американщины», наша рисованая мультипликация небезуспешно ищет дорогу к самобытному реалистическому искусству. Но при всех неоспоримых достоинствах таких фильмов, как «Пропавшая грамота», «Конек-Горбунок», «Серая шейка», они еще не удовлетворяют возросших требований советского зрителя. Советская мультипликация еще не является тем большим искусством, которого давно ждет наш народ.

Внимательное, заботливое руководство играет, конечно, немалую роль. Но И. Вано не совсем прав, утверждая, что причины остановок и спадов в поступательном движении советской мультипликации заключены в отсутствии внимания со стороны руководства и общественного мнения и в полном отсутствии проката мультфильмов. Уже скоро год, как в результате изменившейся коренным образом прокатной политики наши мультфильмы стали частыми гостями на первых экранах кинотеатров. Нередко они идут отдельными программами. Между тем мультипликаторы, проявляя творческую робость, за прошедший год не добились решающего перелома. Правда, появились некоторые признаки этого перелома (ставятся несколько политшаржей, политсатира «Мистер Уолк» и пр.), однако перелом назревает медленно. Мастера студии возвращаются к жанрам политсатиры и к современным темам вяло, нерешительно. И надо сказать прямо: большое, в полном смысле этого слова, искусство советской рисованой мультипликации появится только тогда, когда наши мультипликаторы станут опираться на современную тематику, дерзать на широкие обобщения и проявлять более смелое новаторство как в области содержания, так и в области формы. Тогда усилится внимание к их работам и со стороны руководства, и прессы, и всего нашего народа.

В связи с появлением книг Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» и М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ» с особой ясностью обнаружилась неразработанность многих проблем истории советского киноискусства. Продолжая дискуссии по этим книгам, имевшие место в Союзе советских писателей, во Всесоюзном государственном институте кинематографии и в Институте истории искусств Академии наук СССР, мы помещаем в дискуссионном порядке статьи И. Вайсфельда и И. Долинского и приглашаем наших читателей принять участие в дальнейшем обсуждении спорных вопросов истории советского кино.

О КНИГЕ Н. ЛЕБЕДЕВА

„ОЧЕРК ИСТОРИИ КИНО СССР"

И. ВАЙСФЕЛЬД

Впервые в нашей теоретической литературе появилась большая работа, посвященная истории советского киноискусства. Это — «Очерк истории кино СССР» Н. Лебедева.

Книга носит характер развернутого научного исследования, в котором автор стремится систематически изложить историю развития русской и советской кинематографии с дней ее зарождения и до появления звукового кино.

Но многогранная, протекающая в острой борьбе и поисках, полная прекрасных открытий и вдохновенного творчества жизнь «самого важного из искусств» социалистической страны в освещении автора названной книги порой теряет широту горизонтов, красочность и богатство и насильственно укладывается в «прокрустово ложе» надуманных схем.

В воспоминаниях Луначарского имеется беглая запись, характеризующая отношение В. И. Ленина к созданию истории искусств:

«У Ленина было очень мало времени в течение его жизни сколько-нибудь пристально заняться искусством... Он любил русских классиков, любил реализм в литературе, в живописи и т. д.

Еще в 1905 г., во время первой революции, ему пришлось раз ночевать в квартире товарища Д. И. Лещенко, где, между прочим, была целая коллекция кнакфуесовских изданий, посвященных крупнейшим художникам мира. На другое утро Владимир Ильич сказал мне: «Какая увлекательная область история искусства. Сколько здесь работы для коммуниста. Вчера до утра не мог заснуть, все рассматривал одну книгу за другой. И досадно мне стало, что у меня не было и не будет времени заняться искусством» *).

Владимир Ильич сказал: «сколько здесь работы для коммуниста», подчеркнув этим партийное, политическое существо задачи исследователя, посвятившего себя изучению истории искусств.

Для марксиста история искусств — не архивная опись памятников старины, не собрание субъективных домыслов эстета, не иллюстрация к взглядам школы, школки или художественного течения. Опираясь на факты, на действительные события, коммунист-исследователь вскрывает закономерный ход исторического процесса, показывает ведущую, прогрессивную тенденцию в развитии. Занимая боевые позиции большевистской партийности, он выражает точку зрения советского общества, а не отдельных ценителей искусств или художественных группировок, он не только констатирует факты, регистрирует явления, но и подводит к решению конкретных актуальных задач, борется за их осуществление.

Как же проводит в жизнь эти принципы Н. Лебедев?

Бесспорно, он опирается в своей работе прежде всего на факты.

Достаточно сказать, что в «Очерке» упомянуто 775 картин, названо несколько десятков имен, приведены многочисленные документы и фотоиллюстрации. И это не голая фактография, не «описательный очерк», как утверждает сам автор в предисловии. В книге дана строгая периодизация, установлена методика построения глав, настойчиво отстаиваются определенные эстетические воззрения, излагается законченная система взглядов, противопоставленная «другой исторической концепции».

Не только многие элементы этой системы, но и самый подход автора к историческим событиям, метод освещения им материала не могут не вызвать возражений.

Часто забывая о своей задаче историка и аналитика, о задаче исследователя, который должен быть вооружен последними достижениями марксистско-ленинского искусствознания, Лебедев выступает в роли оратора из Ассоциации революционной кинематографии, воюющего со своими групповыми противниками.

Старые работники кино помнят споры, происходившие в АРК 20 — 25 лет тому назад. Это были горячие схватки, которые пусть неполно, но отражали классовую борьбу на идеологическом фронте. Наряду с здоровым, жизнеспособным, революционным в АРК можно было столкнуться с реакционным и чуждым. Немало в этих спорах было случайного, мелкого, преходящего, а подчас и просто вздора, достойного только забвения. Задача историка, казалось бы, заключалась в том, чтобы направить огонь против вредных теорий, решительно отсечь незначительное и пустое, отделить зерна от плевел и самое главное — суметь подняться выше позиций спорящих сторон. Было бы по меньшей мере недоразумением анализировать творчество отдельных мастеров по стенограммам их выступлений на дискуссиях в АРК, придавать серьезное значение несу-

*) «Ленин о культуре и искусстве». Изогиз. 1938, стр. 305—306.

щественным и случайным высказываниям режиссеров или критиков и строить на этом методологические обобщения. Как ни странно, но Н. Лебедев пошел именно по этому пути, который никуда, кроме тупика, привести не мог.

Он восстанавливает в памяти понятия «новаторы» и «традиционалисты», как якобы определявшие расстановку сил на кинематографическом фронте. «Основным водоразделом между спорящими группировками, — пишет Н. Лебедев, — служит отношение к традициям русской дореволюционной кинематографии. Творческие кадры разбиваются на два лагеря: защитников и продолжателей этих традиций, с одной стороны, и отрицателей их, решительных поборников новых идей и новых форм — с другой».

После этой констатации естественно было бы ожидать, что Лебедев подвергнет разбору и критике это наивное, ненаучное деление, объяснит, в какой обстановке оно возникло, даст марксистское объяснение происходивших в кино событий. Он мог бы сказать о том, что такое деление представляет картину жизни художественной кинематографии обедненной, схематической, лишенной определенной политической оценки; он мог бы показать, что размежевание творческих работников кино только по их отношению к кинонаследству слишком узко и потому неверно; автор «Очерка» мог бы, далее, напомнить о том, что место художника в борьбе определяется не «отношением к традициям», а отношением к действительности, преданностью художника советской власти, его умением образно, органично воплотить в произведениях искусства великие идеи коммунизма.

Ничего этого Н. Лебедев не сделал. Напротив, он, хотя и с рядом оговорок, принял «концепцию» деления киноработников на «новаторов» и «традиционалистов» и попытался обосновать, почему она верна. Больше того, вспомнив, повидимому, о прошлых собственных выступлениях в АРК, он стал на сторону «новаторов» и начал обличать своих вчерашних противников — «традиционалистов». Разумеется, такая позиция предопределила крайний произвол в оценках, случайность «классификации». Так, бывший театральный режиссер Г. Рошаль — горячий поборник образности искусства, литературной классики, театрального опыта — оказывается единомышленником Дзиги Вертова — документалиста, который и слышать не хотел об актере, театре, литературе! Постановщик «Луны справа» и «Транспорта огня», режиссер Александр Иванов выстраивается в одну шеренгу с Л. Кулешовым, Г. Козинцевым и Л. Трауберг!

Но Н. Лебедев не замечает пестроты этой картины и несуразности своих сопоставлений. Избрав предметом своего исследования не борьбу за утверждение метода социалистического реализма в киноискусстве, а абстрактный тезис, отстаиваемый с позиций одной из боровшихся в двадцатых годах групп он отдает предпочтение умозаключению перед фактом, домыслу перед подлинно жизненным явлением.

Справедливость требует отметить, что временами автор отступает от намеченной им схемы и тогда его разбор становится более полновесным и объективно ценным. Таков, например, анализ теории и практики Вертова, ряд обобщений в заключении и т. д. Но эти исключения лишний раз подтверждают несостоятельность и неплодотворность деления на «традиционалистов» и «новаторов».

Среди деятелей АРК было немало заблуждающихся товарищей и просто снобов, убежденных, что успех картины у зрителя — признак греховности режиссера и сценариста. Эти деятели делили кинематографистов на две группы: первая — «мастера репертуара», стремившиеся своими картинами воздействовать на миллионы зрителей, и вторая — непонятые «жрецы искусства», творчество которых якобы будет признано лишь потомками.

Правда, к передовым художникам часто примазывались пошляки и халтурщики самого дурного пошиба, пытавшиеся протащить на экраны буржуазную киномакулатуру и «потрафить» зрителю. Но напрасно формалисты огулом третировали всех сторонников массовости кино, барски пренебрежительно именуя их «мастерами репертуара» и отводя себе место глашатаев и творцов подлинного искусства. История подтвердила, что, несмотря на большое количество неудач, несмотря на отдельные попытки прикрыть принципом «массовой картины» чуждые нашему искусству цели, советский кинорепертуар непрерывно улучшался. Его создавали не только такие фильмы, как «Броненосец Потемкин» или «Мать», но и «Красные дьяволята», «Парижский сапожник», «Дон Диего и Пелагея», «Два друга, модель и подруга», «Коллежский регистратор» и многие другие, медленно, но неуклонно вытеснявшие с экрана «Объятия ужаса», «Карнавал жизни и смерти» и тому подобную низкопробную продукцию. В этой созидательной работе принимали участие все передовые художники — и «новаторы» и «традиционалисты».

Н. Лебедев, к сожалению, не придает достаточного значения неопровержимым фактам. Верный своему методу, он узаконивает и эти случайные, потерявшие значение понятия. Целая глава «Очерка» именуется «Мастера репертуара», к которым причисляются «перестроившиеся идейно мастера традиционалисты» и «режиссерская молодежь, не разделявшая позиций новаторов». Таким образом, довольно значительный отряд советских кинематографистов оказывается в своеобразном «сеттльменте», выключается из общего процесса развития киноискусства. «Они, — пишет Н. Лебедев о «мастерах репертуара», — не двигают кино как искусство вперед, но создают тот массовый репертуар фильмов, без которого невозможна нормальная работа кинотеатров».

Мы приведем еще один пример, показывающий, что некоторые наши исследователи порой забывают о своей роли историков, пишущих в 1947 году, и берут в руки оружие, притупившееся уже четверть века тому назад. Они принимают читателей своих книг за арковскую аудиторию, забывая, что многие из былых споров в значительной степени утратили свою объективную ценность.

В двадцатых годах многие киноработники рассматривали «Межрабпом-Русь», в прошлом частную фирму, как враждебную советскому искусству цитадель необуржуазной идеологии, где узакониваются мещанские вкусы и художественный консерватизм. В этих оценках было много здорового и правильного, ибо такие фильмы, как «Медвежья свадьба», «Веселая канарейка», «Человек из ресторана», «Кирпичики» и т. п., опошляли задачи советского кино, тормозили его развитие и объективно нередко выражали классово-враждебные тенденции. Об этом верно говорит Н. Лебедев.

Но остановиться только на этом значит умолчать о всей исторической правде. А она заключается в том, что «Русь» 1923—24 гг. и «Межрабпом-Русь» 1929 г. не одно и то же: в последний период своего существования эта организация по своей структуре и художественной практике уже принципиально не отличалась от других советских киностудий. Кроме того, «Межрабпом-Русь» вообще никогда не была монолитным организмом с единой творческой программой. Острая идеологическая борьба, протекавшая внутри «Межрабпом-Руси», в конечном итоге привела к краху реакционной эстетики и к победе художников, которые своим творчеством способствовали формированию искусства социалистического реализма.

Историк не может игнорировать того, что именно в «Межрабпом-Руси» работал Всеволод Пудовкин, поставивший там «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана»; что в «Межрабпом-Руси» начал свою работу и вырос в крупнейшего кинодраматурга Н. Зархи, создалась целая школа сценаристов — Туркин, Гребнер, Леонидов и др., которая, наряду с промахами,

срывами, ошибками, но искренне стремилась к обогащению кино возможностями литературы; что через «Межрабпом-Русь» в кино пришли крупные театральные актеры, которые внесли ценный вклад в киноискусство. В «Межрабпом-Руси» работал Протазанов, который с годами успешно преодолевал ремесленничество и многое сделал для развития советского киноискусства.

В первые годы существования «Межрабпом-Руси» эти процессы не были так заметны, поэтому гневный протест против «межрабпомовщины», раздававшийся в свое время в печати и на собраниях киноработников, был понятен. Но наше преимущество перед критиками из АРК и журналистами того времени заключается в том, что мы знаем весь дальнейший процесс развития «Межрабпом-Руси»; для нас теперь ясно то, что 25 лет тому назад трудно было увидеть невооруженным глазом. Перед человеком 48-го года открываются широкие горизонты, позволяющие обозреть весь кинематографический фронт в его развитии.

А то, что пишет Н. Лебедев о «Межрабпом-Руси», — это отражает лишь одну из сторон действительности, застывшей и не открывающей читателям всей истины. Он теряет историческую перспективу, не вскрывает противоречий внутри организации, которые в дальнейшем привели ее к взрыву, к радикальной перемене всей ее программы — эстетической и производственно-репертуарной. Для него все, что идет от «Межрабпом-Руси» — это, как правило, зло.

Дискуссии по книге Н. Лебедева во ВГИК и Союзе писателей показали, что некоторые кинематографисты, независимо от позиций, занятых ими в спорах, вместе с тем до сих пор остаются на почве надуманного, ошибочного деления на «новаторов» и «традиционалистов», «мастеров репертуара» и «мастеров искусства», «межрабпомовцев» и «антимежрабпомовцев».

Такое распространение кустарничества и отсебятины в теории кино отражает ее отсталость и неразработанность, особенно нетерпимые в связи с значительным продвижением вперед советского литературоведения и искусствознания.

В нашей немногочисленной историко-кинематографической литературе еще существуют пережитки вульгарно-социологического метода, рассматривающего историю искусства как сумму примеров, а не как целое, не как единый, классово-обусловленный, общественно-исторический процесс.

В своей книге Н. Лебедев стремился преодолеть эти пережитки и в ряде мест достиг успеха, например, в анализе дореволюционного кино. Но в других главах, где собственно искусствоведческий анализ занимает центральное место, Н. Лебедев рассекает закономерный, взаимосвязанный идеологический процесс, отделяет один элемент целого от другого. История кино в его изображении начинает походить на параллельно развивающиеся ряды, независимые, не объединенные причинной связью, оторванные от классовой борьбы и практики социалистического строительства. Задавшись, например, целью показать рост национального кино в СССР, Н. Лебедев выделяет этот вопрос в особую главу, но при этом отрывает историю русского советского кино от истории кино других народов СССР, механистически рассматривая и ту и другую как некие абстрактные категории. В интерпретации автора «Очерка» русское кино лишается национальной формы, а кино других союзных республик искусственно изолируется от общего процесса развития социалистической культуры. Пудовкин, Эйзенштейн, бр. Васильевы и другие режиссеры русского кино выступают в роли безродных космополитов, создающих некое вненациональное искусство, а такие мастера, как Чиаурели, Довженко и другие, не участвуют, оказывается, в решающих боях на главных направлениях идеологического фронта.

Растасовывая творческих работников по «национальным» и «вненациональным» категориям, Н. Лебедев отступает от ясного указания товарища Сталина, товарищей Жданова и Кирова, данного в «Замечаниях по поводу конспекта учебника по истории СССР», указания, имеющего прямое отношение к искусству: «Нам нужен такой учебник истории СССР, где бы история Великороссии не отрывалась от истории других народов СССР—это, во-первых,—и где бы история народов СССР не отрывалась от истории общеевропейской и, вообще, мировой истории, — это во-вторых» *).

Методологические пороки «Очерка» сказываются не только в общей конструкции книги, но особенно наглядно — в разборе отдельных картин, в характеристиках художников. Автор «Очерка» зачастую анализирует явление киноискусства схоластически, без всякой связи с жизнью народа, с руководящими указаниями и организующей работой партии, и поэтому приходит к глубоко ошибочным выводам. Характерна в этом смысле оценка творчества С. Эйзенштейна, включенная в главу «Рождение советского киноискусства». В начале главы приводятся высказывания Ленина о кино, характеристика обстановки в стране в первые годы нэпа, данные о состоянии крупной промышленности, о снабжении населения и т. д. Далее Н. Лебедев подробно характеризует обстановку в кино, правда, как и в других главах, изолированно от жизни всех остальных отрядов советского искусства. Собственно же искусствоведческий анализ творчества Эйзенштейна он делает так, как будто творческая практика художника не имеет решительно никакого отношения ни к политике партии в области искусства, ни к политической и экономической обстановке в стране, а является лишь ступенью имманентного саморазвития идей.

Так, указав на вредную роль богдановщины в Пролеткульте, автор «Очерка» пишет:

«В этот-то полуобновленный Пролеткульт (то-есть сохранивший еще элементы богдановской «философии. — **И. В.**) и вышел молодой Эйзенштейн; в его идейной атмосфере он рос в течение трех-четырех лет, и здесь-то нужно искать корни его эстетических теорий, которые он развивает в течение ряда последующих лет и которые реализует в своей творческой практике» (стр. 124).

Спора нет, пребывание в Пролеткульте имело самое отрицательное влияние на Эйзенштейна и сказывалось на творчестве до последних дней его жизни. Кому же не известно, что с помощью партии Эйзенштейн преодолевал это влияние, что «Стачка» и особенно «Броненосец»— это не «реализация» эстетических «теорий» богдановщины и пролеткультовщины, а произведения, в которых воплощены коммунистические идеи. Разве не ясно, что в эстетических позициях Эйзенштейна того времени жизненное, здоровое, прогрессивное начало взяло верх над чуждым и схоластическим, что Эйзенштейн достигал творческих высот лишь в той мере, в какой служил интересам народа, и что всеми своими успехами он обязан большевистской партии. Но Н. Лебедев видит жизненные явления в особом ракурсе и находит в «атмосфере Пролеткульта» «корни» развития одного из ведущих советских режиссеров.

Но, может быть, здесь автор «Очерка» просто обмолвился?

Читаем в другом месте:

«В полном согласии с богдановско-пролеткультовской «коллективистической» идеологией, с одной стороны, и методом «монтажа аттракционов», — с другой, сценарий «Стачки» строится, исходя из следующих принципов»... Дальше следует цитата из статьи С. Эйзенштейна о задуманном им фильме без индивидуального героя и без «индивидуальной» фабулы-интриги. В этой статье Эйзенштейн высказывал ошибочные взгляды, развивая наивные теории, от которых он впоследствии избавился. Но и эти теории свидетельствовали не о «согласии» С. Эйзенштейна с богдановщиной, а, напро-

*) «К изучению истории». Госполитиздат, 1938 г., стр. 24.

тив, о его горячем, искреннем желании избавиться от нее, желании создать фильм о революционном рабочем классе, боровшемся против царизма, фильм, который служил бы оружием в коммунистическом воспитании широких народных масс.

В чем заключался замысел Эйзенштейна, если очистить его от лефовской фразеологии, от ошибочных формулировок? Он хотел противопоставить мещанскому, пустому, развращающему сознание зрителя буржуазному фильму произведение, проникнутое коммунистическими идеями. Он не признавал холодной эффектности Адольфов Менжу и боролся за искусство революционной страстности, горячего публицистического темперамента. Он считал предметом искусства не безвкусную роскошь дворцов, не приключения гангстеров и т. п. объекты буржуазного кино, а изображение рабочих масс, пафос революционной борьбы. Он был яростным врагом американских ремесленных стандартов во всем, будь то композиция кадров, монтаж, актерская игра, сюжет. Отрицая голливудскую эстетику как целое, он мучительно искал выразительные средства, адэкватные новым идеям. Практически Эйзенштейн только нащупывал новые пути, теоретически он еще путался, усугубляя в пылу полемики свои заблуждения, но он рвался вперед неудержимо и страстно. Уже «Стачка» — первая картина Эйзенштейна — при всех ее недостатках была большим шагом вперед, а «Броненосец» стал воплощением боевой революционной мысли, высоких духовных устремлений советского народа.

Заслуги Эйзенштейна в 1923 — 25 гг. тем более велики, что он вместе с другими советскими художниками строил советскую кинематографию в обстановке, когда на экранах еще господствовали заграничные «боевики», когда некоторые любезные сердцу Н. Лебедева «новаторы», так же как и «традиционалисты», нисколько не пытались создавать новые формы и новые традиции, а слепо копировали буржуазные образцы и, широко популяризируя теории «фотогеничности», провозглашали, что изобразить на экране жизнь трудящихся, борьбу рабочего класса невозможно.

Утверждение Н. Лебедева, что «Стачка» делалась в «полном соответствии с богдановско-пролеткультовской «коллективистической» идеологией», выглядит поклепом на историческую правду. Этот тезис, кроме того, никак не вяжется со всеми остальными оценками «Стачки», данными в книге.

В самом деле, если прав автор «Очерка», что в «Стачке» «реализована» **богдановщина**, то как можно писать, что это произведение является:

1) «первым в мировой кинематографии фильмом, показывающим пролетарское движение с **революционных** позиций»;

2) фильмом, где «появился народ как субъект, как герой фильма»;

3) «крупным событием в развитии советского киноискусства»;

4) «движением вперед не только в сравнении с фильмами традиционалистов, но и в сравнении с работами Вертова и Кулешова».

Не сходятся концы с концами у Н. Лебедева! И не потому, что ему неизвестны факты — он хорошо осведомлен, а потому, что он выводит обобщения не из жизни, а из цитат.

Чаще всего Н. Лебедев впадает в ошибку, даже сам того не подозревая, а лишь вследствие порочности метода освещения материалов. Но в книге встречаются умозаключения, целиком основанные на ошибочных убеждениях автора, имеющих сугубо принципиальное значение.

Одна из весьма распространенных легенд в истории кино — это легенда о Гриффите, как кинематографическом Колумбе, открывшем неведомые миру несметные богатства. Гриффит как изобретатель крупного плана, монтажа, кинематографической актерской работы и т. д. прочно вошел в кинолитературу.

Однако, честь открытия азбучных элементов киноязыка, о чем шумела американская реклама и продолжают твердить голливудские историки кино, не принадлежит Гриффиту.

Любопытно, что еще в 1916 году, до появления на экране «Нетерпимости», в России вышла книга «Вся кинематография», включающая своеобразное наставление для режиссеров. Подытоживая успехи русского кино за несколько лет, автор наставления говорит, как об очевидных вещах, о крупном плане, о монтажной фразе, о параллельном монтаже, о принципах кинематографической актерской игры, о специальном гриме и т. д., то-есть о всем том, что потом стали называть «эстетикой Гриффита».

Для примера приведем отдельные выдержки из этой книги:

«Второй прием, с помощью которого режиссер может выбрасывать на первый план наиболее яркие места, заключается в том, что эти детали снимают отдельно **в крупном размере** и затем в соответственных местах вставляют в картину между **общими** сценами» (подчеркнуто всюду нами. — **И. В.**)..: «О параллельных сценах. Допустим, в кабинете идет ссора супругов в то время, как на кухне спокойно спит горничная. Показать это вы можете, если будете несколько раз перемежать сцены в кабинете со сценами на кухне. На съемке эти параллельные сцены снимаются без перерывов, и от ловкости режиссера зависит перерезывать их в нужные моменты»... «По нервно стучащим пальцам иногда зритель должен составить полное представление о диапазоне трагедии. Театр же действует по преимуществу широким жестом, обобщенным переживанием»... «Лучше всего — никакого грима, предоставив все дело характерной фигуре и характерному лицу»...

Не следует, конечно, преувеличивать значение этих опытов, ибо подлинно новаторской русская кинематография стала только после Октября. Однако даже в свете этого свидетельства, относящегося к 1916 году, приоритет Гриффита уже выглядит малоубедительным.

Позднее, в годы гражданской войны, блокады и разрухи, когда советское кино не имело собственной пленки и аппаратуры, когда заграничная кинопродукция не поступала на наши экраны, многие советские художники, в частности, Кулешов, Левицкий, уже проводили удачные опыты по использованию крупного плана, монтажа и т. п. Эти опыты подготовили расцвет советского киноискусства, наступивший после гражданской войны, искусства самостоятельного, не имеющего ничего общего с буржуазным кино.

Своеобразие исторического процесса заключалось в том, что советские художники, знакомясь с иностранной продукцией, отвергали буржуазную киноэстетику как целое и использовали имевшиеся выразительные средства для создания принципиально нового искусства, отвечающего интересам советской страны.

Непререкаемой истиной для марксиста является учение о единстве, неразрывности формы и содержания. Советский исследователь не может утверждать, что произведение чуждое, враждебное по содержанию могло бы явиться образцом для подражания. Работа художника становится произведением искусства и эстетическим явлением не тогда, когда найдены формальные приемы, а когда содержание органично слито со всей системой выразительных средств.

Н. Лебедев, вопреки этому, разъединяет форму и содержание и оценивает их не как живое целое, а как мертвый реквизит. Он пишет: «...ряд ввезенных в СССР американских фильмов, в частности, фильмы Гриффита («Нетерпимость» и другие) уже могли рассматриваться в качестве образцов (!) такого самостоятельного искусства кино, искусства, не только пользующегося элементами других искусств, но и владеющего собственными выразительными средствами.

В формальном отношении (!) эти американские фильмы были огромным шагом вперед в развитии кино как эстетического явления. Но идейно (!) и тематически они, конечно, не отвечали воспитательным зада-

чам партии, как и русские дореволюционные ленты».

Последовательно отстаивая такой принцип анализа художественных произведений, Н. Лебедев нагромождает одну ошибку за другой. Так, анализируя творчество Кулешова, он не находит слов, чтобы раскритиковать давно осужденный всей советской кинематографией и самим Кулешовым формалистический тезис «идея кинематографа — идея кинематографическая», означавший на деле отрицание возможности передать в кино большие революционные идеи.

Считая формалистический фильм «Мистер Вест» «анекдотом, разыгранным в форме безобидной эксцентрической комедии», Н. Лебедев вместе с тем утверждает, что эта картина—«...крупная веха в процессе становления советского киноискусства»!! Далее автор «Очерка» снисходительно, благожелательно относится к самооценке Кулешова как «формального революционера», не замечая, что это выглядит как оправдание формализма.

Так, рассматривая путь художника вне проблемы правдивого отражения действительности, вне проблемы социалистического реализма, оставаясь в узких рамках формально-технических сопоставлений, Н. Лебедев невольно покидает позиции историка-марксиста и становится защитником надуманных схем и вульгарно-социологических обобщений.

В книге Лебедева имеются свои достоинства: наличие обширного и ценного фактического материала, изложенного в известной системе, и ряд верных обобщений.

Но все же книга обесцвечивает, суживает, представляет в неверном освещении живую, многокрасочную, богатую событиями, поисками, открытиями жизнь нашего искусства.

В «Очерке истории кино СССР» не всегда ощущается темперамент искусствоведа, который страстно борется за искусство социалистического реализма, искусство политической мысли, широких обобщений, красивой формы; нет необходимых теоретических обобщений, без которых история мертва.

Такая работа по истории кино могла появиться потому, что в кинематографии до сих пор существует недооценка теории, а указание ЦК партии о развитии большевистской кинокритики, данное в постановлении о «Большой жизни», выполняется плохо. Известно, что в кинематографических кругах уже свыклись с эмпиризмом в кинолитературе и с отсутствием боевых марксистско-ленинских работ по теории киноискусства, что в единственном высшем кинематографическом учебном заведении нет даже факультативного курса по теории кино. Немногочисленные кадры теоретиков и критиков кино не используются в полной мере.

Между тем, на философской дискуссии тов. Жданов говорил:

«Пора смелей двигать вперед теорию советского общества, теорию советского государства, теорию современного естествознания, этику и эстетику».

Это указание уместно вспомнить, ибо именно в забвении теории, в забвении эстетики кроется источник грубых ошибок в кинолитературе, источник отсталости, эмпиризма работ по истории советского кино.

О КНИГЕ М. АЛЕЙНИКОВА „ПУТИ СОВЕТСКОГО КИНО И МХАТ“

И. ДОЛИНСКИЙ

На состоявшейся в Институте истории искусств АН СССР дискуссии по книге М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ» сторонники этой работы выдвинули абсолютно ложный тезис, утверждая, что, поскольку книга носит мемуарный характер, от нее якобы нельзя требовать какой-либо исторической концепции. Но сам автор в заключительном слове подвел своих защитников, заявив, что книга написана в развитие определенных взглядов на исторический процесс в советском киноискусстве, которые он будет отстаивать и в дальнейшем.

Книга М. Алейникова действительно содержит мемуарный материал, в котором описаны встречи с выдающимися деятелями МХАТ, принимавшими участие в постановках кинокартин, изложены их взгляды на кино, приведены интересные факты из истории постановок крупных фильмов и т. д.

Но, к сожалению, ценный архивный материал освещен неверно, основная тема книги — пути развития советского кино и МХАТ — получила ложное толкование, а содержание главных художественных направлений советского кино, работа «Межрабпом-Руси», значение тех или иных художников и их постановок в развитии нашего искусства исторически искажены.

Глубоко ошибочен метод, которым автор анализирует явления киноискусства.

На протяжении почти всей книги М. Алейников тщательно обходит идейный анализ фильмов, сосредоточивая внимание только на оценке формально-эстетических сторон произведений.

В книге рассказано о том, что в постановке «Девьих гор» «режиссера и художника в одинаковой мере привлекала возможность стилизовать натуру», что «в фильме, в его отдельных новеллах, в соответствии с их содержанием преобладала то манера Шишкина, то Левитана, то Нестерова» и т. д. На этом основании картина объявлена вехой «на пути движения советской кинематографии к социалистическому реализму». Между тем элементарный анализ идейной сути «Девьих гор», поставленных в 1919 году по произведению и сценарию Евг. Чирикова — в дальнейшем эмигранта, мракобеса и яростного ненавистника СССР, — раскрывает, сколь чужда и враждебна эта картина демократическому искусству, искусству критического реализма, не говоря уже о революционном советском искусстве.

Мистическая история странствий Сатаны и Иуды по земле в поисках девы непорочной, рассказанная режиссером А. Саниным в фильме «Девьи горы», принадлежит к кругу так называемых тем сатанизма, столь распространенных в декадентском дореволюционном искусстве и кинематографии. Если вспомнить, что в годы гражданской войны контррево-

люция, особенно духовенство, использовала религиозную тему пришествия Сатаны для самой злобной агитации против революции и советской власти, то станет понятным, сколь фильм был антисоветским.

Допустимо ли ставить его в какую-либо связь с развитием советского искусства? По сути «Девьи горы» — прямое продолжение дореволюционного реакционного киноискусства, которое в эпоху гражданской войны вело активную борьбу с советской властью.

Еще более поднята М. Алейниковым картина А. Санина «Поликушка», поставленная фирмой «Русь» в 1919 году. Восхваляя формальные стороны картины, актерскую игру в ней, автор не делает никаких попыток разобраться в идейном звучании этой картины в эпоху гражданской войны.

В фильме «Поликушка», поставленном по одноименной повести Л. Н. Толстого, полностью опущена вся остро-обличительная, беспощадно критическая часть толстовского произведения, то, что В. И. Ленин называл в творчестве Толстого «срыванием всех и всяческих масок». Зато очень резко выпячена реакционная толстовская философия непротивления, выраженная в мысли о том, что гибель Поликея предрешена судьбой, богом.

М. Алейников допускает серьезную ошибку, утверждая, что «только теперь, спустя 25 лет после выпуска «Поликушки» и 20 лет после выпуска «Матери», становится понятной историческая преемственность между этими двумя этапными фильмами, как вехами, отмечающими путь движения советской кинематографии». Таким образом фильм «Поликушка», который не может быть причислен даже к произведениям критического реализма, объявлен исходной, этапной картиной советского, революционного киноискусства. А «Мать» Зархи—Пудовкина—Головни, действительно послужившая вместе с «Броненосцем Потемкиным» началом социалистического реализма в нашем киноискусстве, по мнению М. Алейникова, является производным от фильма «Поликушка». Установление такой преемственности — кричащее искажение истории советского кино.

Читая книгу «Пути советского кино и МХАТ», удивляешься тому, с какой последовательностью автор защищает самые реакционные фильмы.

Картина «Царевич Алексей» ставилась по пьесе Д. Мережковского и рекламировалась фирмой «Русь» именем этого известного в дореволюционной литературе мистика и мракобеса. Как в пьесе и спектакле, так и в фильме Петр был показан носителем антихристова начала, а жертвенный страдалец Алексей являл собой образ Спасителя. Казалось бы, немыслимо сейчас поднимать на щит эту картину. Но автор книги «Пути советского кино и МХАТ» это делает, опираясь при этом на оценку фильма иностранной, и в первую очередь немецкой, критикой.

М. Алейников не смог также дать правильной в идейном плане характеристики картины «Крылья холопа». Этот фильм был сделан под влиянием исторической концепции Покровского, а в характеристике взаимоотношений Грозного со старым боярством — даже по концепции «Князя Серебряного». Царь Иван в фильме— это гонитель всего нового, собиратель чужого добра, а не земли русской. Его опричники — форменные злодеи, грабящие старое боярство, оскорбляющие женскую честь и т. д. и т. п.

Разумеется, оценивая картину в настоящее время, следовало бы вскрыть имеющиеся в ней пороки, а не обходить полным молчанием идейную сторону фильма, словно за двадцать лет советская историческая наука не сделала гигантского шага вперед.

Такой подход к фильмам «Руси» и «Межрабпом-Руси» теснейшим образом связан с ложным пониманием автором книги содержания творчества и борьбы основных групп художников советского кино двадцатых годов. М. Алейников схематически свел всю жизнь кино той поры к существованию двух творческих групп: мастеров старшего поколения, которые именуются автором традиционалистами, и молодых художников кино, названных новаторами. При этом каждая из них представлена в книге, как группа определенная и в своем составе однородная. Более того, по мнению автора, суть дела заключалась не в идейных расхождениях. М. Алейников уверяет нас, что обе группы одинаково «политически искренне и художнически заинтересованно стремились итти в ногу с революцией и хотели отдать ей все свои творческие усилия».

Деление мастеров кино 20-х годов на традиционалистов и новаторов неверно. Те кинематографисты, которые приносили на советский экран содержание декадентского кино, были попросту реакционными художниками, и их нельзя смешивать с мастерами, которые следовали традициям классического искусства. То же следует сказать о термине «новаторы». Известно, что всякого рода формалисты рядятся в тогу новаторства, хотя, по сути дела, это—лженоваторство, присущее отмирающей культуре. Подлинным новаторством является движение вперед в искусстве, выражение в произведениях интересов народа, несение массам высоких идей гуманизма, служения родине.

Автор, проработавший в кинематографии более сорока лет, вдруг «забыл» о той острой политической и творческой борьбе, которая с такой силой протекала в двадцатых годах, как в среде старых, так и в кругу молодых художников. И вместо того, чтобы действительно вспомнить, как под влиянием классовой борьбы происходило размежевание сил в среде старых мастеров, М. Алейников утверждает, что традиционалисты — это некая идеальная «академическая группа». Она «опиралась на традиции русского реалистического сценического искусства», искала для своих произведений новое содержание и образ нового человека, внедряла метод Художественного театра, необычайно заботилась о драматурге и т. д. Словом, все самое замечательное приписано заслугам так называемых традиционалистов.

Далее выясняется, что такой чудесной группой был художественный коллектив «Русь» — в дальнейшем киностудия «Межрабпом-Русь», одним из руководителей которой был М. Алейников. Прибавим, что по концепции автора молодые художники, сиречь новаторы, они же формалисты, попадая в эту среду, становились подлинными художниками. Так случилось, по мнению автора, с В. Пудовкиным, вся глава о котором предназначена для доказательства этого тезиса.

Между тем дело обстояло совсем не так. Никакой идеальной среды в киностудии «Межрабпом-Русь» не существовало. В студии шла острая идейная и художественная борьба. Там ставились такие реакционные фильмы, как «Хромой барин» и «Веселая канарейка». С другой стороны, на этой же студии создавались крупнейшие фильмы советского кино — «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» и др. Пудовкина, например, на этой студии пробовали втянуть в постановку реакционного фильма «Медвежья свадьба». Молодой художник отказывается от такого пути. Он снимает «Механику головного мозга» — научно-популярный фильм, проникнутый материалистическим мировоззрением. Это было вызовом тому, что творилось в реакционном лагере художников. Далее Пудовкин ставит картину «Мать», выразившую большевистское начало в киноискусстве, которое противостояло всему реакционному, необуржуазному.

Все это М. Алейников почему-то «забыл».

Его концепция развития советского киноискусства представляет собой картину мирного сосуществования «академической», то-есть праведной группы и греховной группы, то-есть, новаторов, из которых праведники — традиционалисты являются-де зачинателями социалистического реализма, а новаторы одно только и делали, что впадали в грехи формализма. Такая концепция есть грубейшее ис-

кажение реальной картины борьбы художников за социалистическое искусство.

Хочет или не хочет этого автор но в книге оправдывается то искусство, которое не вытекало из насущных потребностей страны и шло вразрез с новым этапом истории народа; хочет или не хочет этого автор, но под флагом уважения к классическим традициям и защиты традиций МХАТ его книга оправдывает реакционную деятельность некоторых художников и реакционные фильмы «Межрабпом-Руси».

В книге М. Алейникова жизнь киноискусства совершенно оторвана и от всей социально-политической жизни страны, определившей обстановку в искусстве, и от политики партии в искусстве, сыгравшей решающую роль в воспитании художников. Не случайно, говоря о пути советского киноискусства и о роли МХАТ в развитии кино, автор на протяжении всей книги совершенно не вспоминает о решениях партии по вопросам искусства и о том, какую огромную роль они сыграли в перестройке художников.

Такова логика формально-эстетического анализа искусства.

В борьбе за советское киноискусство большое место принадлежит молодым художникам кино, создавшим революционные советские фильмы «Броненосец Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Элисо», «Обломок империи» и многие другие.

В книге М. Алейникова все молодые художники охарактеризованы прежде всего ярыми формалистами. Они резко отрицали «какую-либо преемственность методов кинематографического и театрального творчества», и «не только отрицали значение драматургии и актерского мастерства, но считали их враждебными природе киноискусства».

Цитируя выдержки из формалистических высказываний Л. Кулешова о монтаже, о натурщике и драматургии, упоминая и о «типажной» концепции С. Эйзенштейна, М. Алейников приписывает великое множество грехов кинематографии той поры только молодым художникам. При этом, чтобы позолотить пилюлю и смягчить отрицательную характеристику этих художников, автор называет их талантливыми, пытливыми, ищущими и даже реформаторами, лишь бы они согласились, что все они были формалистами.

Фильм «Броненосец Потемкин» автор все же не может обойти. Он ставит его рядом с «Матерью», видит даже влияние «Броненосца» на Пудовкина, но обо всем этом говорится крайне бегло, как бы ради приличия. Зато перечислены все отрицательные отзывы об этой картине, причем тщательно обойдена высокая оценка этого фильма партией, центральной печатью и общественностью.

Странно также, что на протяжении всей книги автор почему-то упорно избегает анализа действительно новаторских, а не формалистических произведений А. Довженко, М. Чиаурели, Ф. Эрмлера, Н. Шенгелая и многих других. Это нарочитое замалчивание крупнейших мастеров и их произведений, имевших действительно исключительное значение в становлении социалистического реализма, произошло не случайно, а вытекает из всей идейно-эстетической концепции автора.

Все это произошло оттого, что М. Алейников дал в книге формалистическую характеристику новаторства, вкладывая в это понятие, с одной стороны, отрицание наследия и, с другой стороны, борьбу только за новые формы. Подлинное же советское новаторство, как известно, предполагает прежде всего новаторство идейное, искание нового, революционного, социалистического содержания, и только в связи с этим — поиски новых форм, новых выразительных средств. Именно в этом и заключена новаторская сущность крупнейших произведений кино двадцатых годов — «Броненосца Потемкина», «Матери», «Конца Санкт-Петербурга», «Потомка Чингис-хана», «Арсенала», «Земли», «Обломка империи», «Привидения, которое не возвращается», «Элисо», «Саба» и т. д.

Полное отрицание дореволюционного кино молодыми революционными художниками вытекало из того, что оно было проникнуто декадентством, реакционностью и враждебным отношением к новому. Дело заключалось не в том, что молодые не признавали наследия вообще. Ни в идейном, ни в художественном отношениях декадентское кино не могло быть наследием для советского киноискусства. При этом следует отметить, что, вопреки утверждениям М. Алейникова, молодые художники в своих подлинно новаторских поисках во многом шли от классического наследия, от русской классической живописи и литературы (Пудовкин), от народного украинского творчества (Довженко), от классической литературы народов Кавказа (Шенгелая, Чиаурели, Амо Бек-Назаров).

Советское кино было тесно связано с искусством Маяковского, Фурманова, Серафимовича, Фадеева и др. Учениками Маяковского можно смело назвать Эйзенштейна и Вертова («Стачка», «Шестая часть мира», «Шагай, Совет»). А фильмы «Броненосец Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Арсенал», «Элисо» и другие можно поставить в ряд с «Мятежом», «Железным потоком», «Разгромом», «Штормом» и другими лучшими произведениями советской литературы.

Вот на каком наследии и в какой связи с современным искусством под руководством коммунистической партии вырастало подлинно новаторское советское киноискусство.

М. Алейников иначе понимает советское новаторство. Он отожествляет воинствующий формализм той поры, влиявший на теоретические изыскания и практику молодых художников, с подлинным революционным новаторством этих художников, которое привело их к крупнейшим победам, имевшим, как известно, поистине мировое значение. Нельзя смешивать, скажем, «Шинель», явившуюся в кино выражением ленинградского литературного формализма (Эйхенбаум, Тынянов и др.), с «Броненосцем Потемкиным», «Арсеналом» и «Элисо», воплотившими на том этапе содержание и формы революционного советского киноискусства.

К тому же важно отметить, что в двадцатых годах, особенно в первой их половине, проходил этап самоопределения кино как искусства. Это толкало молодых художников к экспериментаторству, к исканию специфических выразительных средств в игре киноактера, в монтаже, в применении крупных планов, в компоновке кадра и мизансцен, в съемочных возможностях киноаппарата. Превращение этого экспериментаторства под влиянием так называемых «левых» течений искусства в самоцель, в содержание произведений действительно нередко приводило к формализму (Л. Кулешов, Фэксы, «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова).

Эти противоречия в борьбе за новое киноискусство в книге М. Алейникова обойдены. Автор отожествил революционное новаторство с формализмом и тем самым совершил недопустимую ошибку в вопросе о подлинных истоках социалистического реализма в киноискусстве.

Московский Художественный театр в борьбе за новое киноискусство сыграл роль немалую, гораздо большую, чем это представляют обычно. Воздействие МХАТ на формирование киноискусства заключалось не только в признании кинематографа деятелями Художественного театра и не в том только, что актеры этого замечательного театра снимались в кинокартинах. Все это важно, и М. Алейников правильно поступает, уделяя этому много внимания. Но беда в том, что автор книги, подходя к вопросу с внешней стороны, не может разобраться в противоречиях взаимоотношений МХАТ и советского киноискусства.

Мхатовский реализм автор рассматривает с позиций абстрактно-психологических. Он не учитывает ни обстановки борьбы, ни тех противоречий, которые были в театре после Октября. Становление советского киноис-

кусства заключалось в том, что надо было искать новые темы и раскрывать новые идеи, надо было создавать не вообще живого героя, а нового героя советской эпохи. Известно, что сам МХАТ не сразу пришел к этому. У театра был период исканий и больших трудностей. Яростные споры молодых художников кино с театром как раз и велись в эпоху глубокой перестройки МХАТ. В спорах МХАТ влиял на новые течения, которые в свою очередь влияли на МХАТ. Поэтому вопрос о роли МХАТ в развитии советского киноискусства следует ставить гораздо шире.

Поиски МХАТ (Станиславского и Вахтангова) новой темы, новой идеи, новых выразительных средств, несомненно, сыграли важную роль для подлинного новаторства в молодом киноискусстве. Живя в атмосфере тогдашних театральных исканий и дискуссий, молодые художники кино сами вступали в яростные споры с театром, особенно с МХАТ. Вместе с тем они брали у МХАТ самое ценное — стремление к ограженню в искусстве новой жизни.

Но этого мало. Исключительное значение для формирования кино как искусства имела «система» Станиславского во всей ее глубине и широте реалистического отражения действительности. МХАТ был первым театром, где человек раскрылся с невиданной доселе психологической и социальной глубиной, где перестала фигурировать на сцене безликая толпа, а появилась масса, состоящая из индивидуализированных портретов, где атмосфера, то-есть изобразительная трактовка пейзажа и интерьера во всем разнообразии зрительных и звуковых элементов, стала играть значительную роль в раскрытии подтекста пьесы. При этом следует отметить, что в «системе» Станиславского лежит постоянное стремление раскрыть мир в динамике. Отсюда величайшее внимание мхатовцев к нюансам речи, звуков и цвета, отсюда забота о пейзаже, интерьере и об их деталях, отсюда же такая тщательная проработка световой композиции спектакля и т. д.

Это обогащение выразительных средств, расширявших возможности отражения действительности, было весьма близко молодым художникам кино, вопреки заверениям некоторых из них о своем непризнании театра. В советском кинематографе—в фильмах В. Пудовкина, Ф. Эрмлера, С. Юткевича, А. Роома, Г. Рошаля и др. — мы видим устремление к раскрытию человеческого образа. И всякий раз, когда этим режиссерам и их актерам это удается (как в «Матери»), — мы видим, что они следуют методу перевоплощения, взятому из «системы» Станиславского. Напротив, те из молодых режиссеров, которые изобретали системы внешнего изображения в игре актера, уходили от реализма, попадая на путь формализма.

Годы немого кино были этапом труднейших исканий молодыми художниками особенностей применения театральной системы для экрана. В предисловии к разбираемой книге представитель этих художников В. Пудовкин абсолютно верно утверждает, что опыт молодых советских кинематографистов отрицал не театр вообще, «а лишь то, что в самом театре считалось фальшью и дурным штампом». Тем самым предисловие полностью отрицает то, что по этому вопросу «вспоминается» автором книги.

М. Алейников стал на ложную позицию в вопросе о влиянии МХАТ на кино. Автор не только не видит того, что по сути дела подлинными продолжателями «системы» на экране были молодые художники кино. Он начисто отрицает связь кинематографического новаторства с МХАТ. При этом М. Алейников упорно не хочет видеть того вопиющего факта, что многие так называемые традиционалисты не умели творчески воспринять и переработать «систему» Станиславского и тем самым искажали ее, а приглашение актеров МХАТ в кино служило часто ширмой для прикрытия ложных идейных концепций фильмов. Так именами актеров МХАТ студия «Русь» прикрывала реакционную суть фильмов «Девьи горы» и «Царевич Алексей». То же случилось с «Поликушкой». Образ Поликея, созданный с огромной психологической глубиной Москвиным, достоин истинного преклонения. Но именно реалистическая игра Москвина еще более подчеркивает реакционность идеи фильма.

М. Алейников верно говорит, что неполноценность сценария явилась главной причиной, почему Л. М. Леонидову, столь уважавшему киноискусство и столь охотно снимавшемуся в кино, так ни разу и не удалось создать на экране нечто подобное тому, что он создавал во МХАТ. Но далее автор так и не вскрыл на идейном анализе фильмов конкретных причин удач и неудач актера. Между тем на разборе образов, созданных Леонидовым на экране, можно было вскрыть, сколь «система» Станиславского не терпит сценарных штампов, схем, идейно неглубоких и ложных произведений. Сопоставляя практические результаты работы Леонидова в кино с его высказываниями о киноискусстве, М. Алейников убедился бы, как часто желания и планы актера не соответствовали тому, что встречал он на студии «Межрабпом-Русь». И тогда автор книги не назвал бы эту главу «Утверждением системы Станиславского».

Необычайно претенциозными являются также уверения М. Алейникова, что «гармония мысли и чувства», свойственная таланту В. И. Качалова, выразилась в единственном выступлении этого актера на экране в фильме «Белый орел», поставленном по рассказу Л. Андреева «Губернатор». Ни главный герой картины (роль которого исполнял Качалов), ни постановка в целом никак не могли послужить образцом «гармонии мысли и чувства». В рассказе Л. Андреева, написанном в августе 1905 года, обрисован эпизод происшедший в провинциальном городке и перекликающийся с петербургскими событиями 9 января. Декадент и мистик Л. Андреев пронизал все произведение страхом перед смертью — своей постоянной темой, и симпатиями к губернатору — палачу революционных рабочих.

«Белый орел», поставленный студией «Межрабпом-Русь», не изменил сути рассказа. Напротив, губернатор в исполнении Качалова стал положительным образом. Фигура сановника из Петербурга, олицетворяющая дряхлость царской власти, еще более подчеркивала положительные черты губернатора. Смерть губернатора от руки выгнанного из полиции сыщика совершенно снимала какое бы то ни было чувство враждебности к тому, кто на экране, по мнению М. Алейникова, был первым реалистическим образом врага. Все актерское обаяние и действительно прекрасная, тонко психологическая игра были направлены постановщиком к тому, чтобы вызвать сочувствие к врагу революционного народа, типичному представителю царской власти.

Формально-эстетический и абстрактно-психологический подход к художественным произведениям, изоляция искусства от общественно-политической жизни страны привели автора к тому, что книга в целом, вопреки интересному мемуарному материалу, получилась ложной.

Пути советского кино и роль МХАТ в развитии киноискусства искажены.

От редакции. Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» выдвинуло ряд важных вопросов, правильное решение которых имеет существенное значение для всего советского искусства, в частности и для кино.

Вопросам музыки в кино были посвящены материалы, помещенные в предыдущих номерах журнала: «Советским фильмам — полноценную музыку» — передовая в № 2 и «О советской киномузыке» Л. Шварца — в № 3.

Откликом на эти материалы является статья Ал. Барамзина, публикуемая в дискуссионном порядке.

НЕВОЛЬНАЯ ЗАЩИТА ФОРМАЛИЗМА

Ал. БАРАМЗИН

Ликвидация формализма в музыке—сложный процесс. Недостаточно глубокое осмысление и неправильная оценка разнообразных видов проявления формализма могут привести к невольному его укрывательству. Примером является статья композитора Л. Шварца «О советской киномузыке», напечатанная в журнале «Искусство кино» № 3 за 1948 год.

Приведенный им анализ общего положения с музыкой в кино вызывает недоумение. Оно особенно усиливается, когда вспоминаешь содержание передовой журнала «Искусство кино» № 2 за 1948 г., где редакция журнала, как нам кажется, в основном верно трактует известное постановление ЦК партии о музыке и развивает некоторые его положения применительно к кино и к музыке в кино.

В постановлении ЦК партии нет анализа формализма в музыке для кино. Зато Л. Шварц это делает, и делает довольно неудачно. Несколько изменяя смысл одного из положений постановления, автор статьи пишет, что ЦК ВКП(б), «вскрывая серьезные недостатки советской музыки, отмечает, вместе с тем, успехи отдельных композиторов в области создания... музыки для кино». В постановлении же отмечаются не успехи отдельных композиторов, а «отдельные успехи некоторых композиторов».

Такое, казалось бы, незаметное отклонение от сущности постановления дает возможность автору статьи уже в третьем абзаце объявить великолепной музыку Шостаковича и Прокофьева к кинофильмам. Не отрицая того, что оба они вообще писали формалистическую музыку, он вместе с тем указывает, что для кино они писали замечательные произведения. Но ведь известно, что эти композиторы писали также неудачную музыку для кино и хорошую музыку не для кино. Достаточно вспомнить «храпящую» музыку Шостаковича из «Одной», его «канканирующую» музыку из «Нового Вавилона», надрывные вальсики и галопы из «Златых гор» и «Пирогова», большое количество мещанских, блатных, бульварных и просто босяцких песен, возвращенных им в наш быт («Цыпленок жареный» и т. д.) из различных фильмов и наряду с этим — его прекрасную 5-ю и ряд хороших страниц из 6-й симфонии. Стоит вспомнить замечательные страницы из балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта» Прокофьева и его формалистическую музыку в «Поручике Киже».

Утверждение автора, что композиторы-формалисты волей-неволей пишут хорошую музыку для кино— не случайно. Оно подкреплено «теоретически». Оказывается, что «киномузыка, являясь одним из компонентов самого массового искусства, не могла быть сильно заражена формалистическим влиянием (как осторожно сказано: музыка в кино только заражена, и то не формализмом, а только формалистическим влиянием!—Ал. Б.), ибо тем самым она неизменно вошла бы в конфликт с идейно-художественной направленностью советской кинематографии».

Но если бы действительно высокая идейно-художественная направленность кинофильмов явилась бы непреодолимой преградой для проникновения в фильм музыкального формализма и других буржуазных и антихудожественных музыкальных извращений, мы не имели бы таких прискорбных случаев, как с музыкой к фильмам «Два бойца», «Подвиг разведчика» и т. п.

И если рано еще говорить о высоком идейно-художественном качестве всех наших кинофильмов, как о чем-то бесспорно установившемся если за идейно-художественную направленность каждого нашего фильма необходимо повседневно серьезно бороться, то не правильнее ли было утверждать, что за качество музыки к каждому фильму надо бороться с неменьшей серьезностью?

Редакция журнала во 2-м номере призывала «серьезно оценить вредное влияние композиторов-формалистов на киноискусство», а в 3-м номере Л. Шварц утверждает, будто композиторы-формалисты, зная, что в кино «их музыка в данном случае не ограничится подмостками Большого зала консерватории, а будет отдана на суд народа», — пишут хорошую музыку.

Конечно, несколько наивно представлять, будто композиторы, боясь суда народа, писали для кино (очевидно, от испуга) хорошую музыку. Если бы дело обстояло таким образом, тогда отучить формалистов писать плохую музыку было бы не так уж трудно: стоило только перевести их в кино...

В самом деле, одна из отличительных черт композиторов-формалистов — это пренебрежительное отношение к народу, отрыв от народа, отсюда и антинародная сущность их творчества. Об этом и говорится в постановлении ЦК ВКП(б), а Л. Шварц утверждает, что формалисты писали для кино хорошую музыку, ибо нето стеснялись, нето боялись «суда народа».

Самое сильное у Л. Шварца доказательство отсутствия формализма в киномузыке — это ее программность. Он пишет: «Композиторы, работающие в кино, не могли выйти за рамки программной музыки... и, может быть, эта соподчиненность музыки другим компонентам фильма, необходимость «программы», то-есть конкретного содержания, в значительной мере способствовала предохранению музыки в кино от бацилл формализма».

Прежде всего интересно было бы знать, какая музыка вообще, вне зависимости от того, является ли она программной или непрограммной, не имеет конкретного содержания? Ведь содержание музыки, вне зависимости от того, программна она или нет, всегда определенно, и всякая хорошая музыка имеет свое объективное, определенное, конкретное содержание.

Но у Л. Шварца музыка делится на программную и формалистическую, и поэтому оказывается, что основой благополучия музыки в кино и своеобразной панацеей от всех формалистических бед является программность. Положение явно «программно» формалистическое!

Действительно, если прав Л. Шварц, как тогда быть с «образцово»-формалистическими программными произведениями, вроде «Сказки про шута, семеро шутов перешутившего» С. Прокофьева или «Весны священной» И Стравинского. Кроме того, получается, что самыми программными, то-есть неформалистическими должны явиться музыкальные произведения, написанные на какой-либо текст. Но тогда придется отнести к ним и кантату-ноктюрн «Кремль ночью» Н Мясковского...

Л. Шварц ссылается на товарища А. А. Жданова, который говорил об «уменьшении роли программной музыки» и о том, что «забвение программной музыки есть тоже отход от прогрессивных традиций». Но ни в одной из речей товарища А. А. Жданова, ни в постановлении ЦК ВКП(б) нет указания, что нужно создавать только программную музыку, что только программная музыка неформалистична. Если б все непрограммные произведения считались формалистическими, то пришлось бы отказаться от большинства инструментальных произведений Бетховена, Моцарта, Гайдна, Шуберта, Паганини, Брамса, Рахманинова, Шопена, Глазунова, Калинникова и многих других композиторов.

Шварц не хочет заметить, что огромное количество хорошей неформалистической инструментальной музыки в кино как раз непрограммно: увертюра к фильму «Дети капитана Гранта» И. Дунаевского, почти вся инструментальная музыка, включая «Лунную» Бетховена в фильме «Чапаев», большая часть музыки в «Адмирале Нахимове», многие произведения самого Шварца и т. д. И наоборот, большое количество программной музыки к кинофильмам — Щербакова, Дешевова, Шеншина, Книппера, Шебалина, Шостаковича и других — формалистично и грубо натуралистично.

В постановлении ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В Мураделли говорится: «Характерными признаками такой музыки (формалистической — **Ал. Б.**) является отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик».

В этом определении нет ни звука о программной или непрограммной музыке. Здесь указаны типичные признаки, родимые пятна формализма.

Буржуазная идеология, породившая атональную, дисгармоничную, какофоническую, безмелодийную музыку, является истоком и нашего «отечественного» доморощенного музыкального формализма, — это, во-первых, а, во-вторых, сама по себе формалистическая музыка может быть и непрограммной и программной, и в последнем случае она ни на ноту не становится менее формалистической. Этого нельзя забывать, если хотят действительно бороться с формализмом.

Конечно, положение с музыкой в кино обстоит совсем не так, как это описывает в своей статье Л. Шварц. Борьба в музыке, в том числе и в музыке в кино, продолжается. Но происходит она не между программностью и формализмом, а между социалистической и буржуазной идеологиями, между социалистическим реализмом и формализмом. Так стоял и так стоит теперь вопрос не только в музыке, а во всех родах искусства.

Необходимо коротко остановиться еще на одном неверном положении. Л. Шварц пишет: «Музыка впервые получила возможность передать в точном соответствии со словом и зрительным изображением человеческие чувства и образы». Во-первых, не впервые. Миру известны непревзойденные образцы музыкальной драматургии, о которых многие кинокомпозиторы могут пока только мечтать. Мы имеем в виду оперное и инструментальное творчество Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и др. Во-вторых, музыка не всегда должна передавать человеческие чувства в точном соответствии со словом и зрительным образом.

В «Александре Невском» есть сцена, предшествующая «Ледовому побоищу», когда Александр на Вороньем камне и русское войско, расположившееся на берегу замерзшего Чудского озера, находятся в тревожном ожидании наступления немецких псов-рыцарей. Все вглядываются вдаль. Вначале музыка действительно звучит «в точном соответствии со зрительным образом», то-есть она иллюстративна в лучшем смысле этого слова. Музыка полностью «созвучна», внутренне соответствует изображению, точнее, сливается с ним, музыкально выражаясь, — «музыка звучит с изображением в унисон». Но вот показана та даль, в которую вглядывались Александр и его войско, откуда должны были появиться рыцари, и в это же время начинала звучать жесткая, тупая, бесчеловечная музыка псов-рыцарей. Эта музыка, казалось бы, «не соответствует» дали, зато она яснее слов говорит о том, что враг там, за «пустым пространством», враг приближается оттуда. Вот показан Александр, но звучит все та же роговая музыка, и зритель знает: Александр услышал врага. Зритель видит русское войско, но опять слышит все ту же немецкую музыку и он понимает, что теперь все русское войско знает о приближении противника. Вот показано озеро, затем снова русское войско, — все громче и громче звучит все та же немецкая музыка. Враг еще не виден, но все ощущают его приближение. Битва фактически уже началась, пока еще между видимым русским войском и слышимыми псами-рыцарями.

Разве в данном случае можно говорить о «точном соответствии» музыки со словом и зрительным изображением? Вернее будет сказать, что в зависимости от содержания сценария, от культуры, творческого стиля режиссера, композитора и многих-многих других причин форм сочетания музыки и изображения может быть много.

То же самое относится и к соответствию слова и музыки, и это должно быть известно композитору Шварцу больше, чем кому бы то ни было: не только слово (текст) определяет содержание музыки, но и музыка определяет содержание слова (текста). Но это особая тема.

Мне кажется, что в настоящее время преждевременно утверждать, как это делает Л. Шварц, что советская киномузыка (правильнее будет не отделять ее от общей советской музыки и писать—«музыка в кино»), «преодолев детские болезни формализма и натурализма, прочно встала на путь социалистического реализма». Еще совсем недавно некоторые советские критики, апологеты формализма, изо всех сил пытались доказывать, анализируя произведения формалистов, что в музыке уже созданы классические образцы социалистического реализма. Не подходит для Л. Шварца, являющегося автором ряда хороших реалистических музыкальных произведений, подхватывать и возрождать в кино устарелые лозунги некоторых апологетов формализма.

Задача музыкального отдела Министерства кинематографии — неустанно бороться с формализмом, выкорчевывать его остатки и всегда быть готовым к борьбе с его рецидивами. Надо добиваться, чтобы во всех советских фильмах музыка не оставалась бы на положении «прелестной незнакомки», а была бы высокохудожественным, органическим компонентом фильма, обусловленным высокой советской идейностью, помогающим массам более глубоко почувствовать, понять идеи сталинской эпохи, идеи грядущего коммунистического общества.

ПУТЬ К СВОЕМУ НАРОДУ

И. ТРУТКО

История венгерского кино до 1945 года типична для кинематографии любой «малой страны» капиталистического мира. Это история о том, как завоевывают рынки международные киномонополисты, как они обескровливают национальное искусство и душат всякую попытку создания произведений, отличных от иностранных образцов, как покидают родину, не находя применения своим силам и стремлениям, передовые творческие работники.

Венгерская кинематография насчитывает не один десяток лет. Первые фильмы появились вскоре после войны 1914—18 годов. Ежегодно выпускалось по 12—14 картин, но ни один из венгерских фильмов не оставил сколько-нибудь заметного следа в истории кинематографии: они только подражали американским и немецким образцам. Международному зрителю известны имена некоторых киноделтелей, начавших свою работу в Венгрии, но люди, способные создать национальное киноискусство, не могли там оставаться. Александр Корда после долгих скитаний акклиматизировался в Англии, Михаил Куртиц (Майкл Кертэш) — в Америке. Франческа Гааль снималась, главным образом, в Австрии. Имя режиссера Радваньи Геза связано с фильмами пяти разных стран. Это нимало не беспокоило реакционные правящие круги, презиравшие собственный народ и считавшие, что подлинная культура не может быть создана в Венгрии, а должна импортироваться с Запада. Правители буржуазной Венгрии открывали широкий доступ на отечественные экраны фильмам «Фокс XX век», «Парамоунт», «Уфа» — всякому, кто желал хозяйничать на венгерском экране.

Продукция всех семи венгерских студий занимала на экранах страны не больше места, чем фильмы, ввезенные только одной из многочисленных иностранных прокатных контор, какой-нибудь итальянской «Патриа» или французской «Синема».

В венгерской кинематографии, естественно, отсутствовала возможность работы для наиболее прогрессивных деятелей. Так, Бела Балаш — известный теоретик кино и сценарист — эмигрировал в СССР, где много лет успешно работал.

В 1940 году правящая фашистская клика Венгрии заключила военный союз с Германией и фактически отдала страну в полную безраздельную власть немцам. Немцы начали хозяйничать и в венгерской кинематографии. Экраны заполнились пошлыми и бессмысленными «произведениями» гитлеровских режиссеров.

Война, в которую немцы втянули Венгрию, подорвала материально-техническую базу венгерской кинематографии. Три будапештских киностудии оказались сильно разрушенными, их оборудование уничтожено.

В декабре 1944 года венгерский народ перешел на сторону антигитлеровской коалиции и повернул оружие против фашистской Германии.

Патриотические силы страны, во главе с коммунистической партией, развернули широкую борьбу за новую демократическую Венгрию. Активное участие в этой борьбе приняла прогрессивная часть венгерских кинематографистов. Отдел кинематографии Свободного объединения венгерских художников, при содействии командования Советской Армии, организовал съемки фильма о штурме Будапешта. Известный оператор Рудольф Ичен заснял осаду Буды, бегство немцев, город, разрушенный отступавшими захватчиками.

С середины 1946 года частично восстановленные студии смогли возобновить выпуск короткометражных фильмов и кинохроники. Несмотря на недостаток технического оборудования, удалось выпустить и 3—4 художественных фильма, начатых производством еще в довоенное время.

В прошлом году успешно завершилось восстановление ателье и лабораторий.

Государство провело ряд мероприятий по оздоровлению кинематографического аппарата, отстранив от работы лиц, скомпрометированных сотрудничеством с немцами.

Руководящую роль в кинематографии заняли представители Народного фронта. Его организациям принадлежит подавляющее большинство кинотеатров в Венгрии. Они имеют также собственные прокатные конторы. Одна из них — «МАФИРТ», связанная с коммунистической партией, специально занимается прокатом советских картин. В 1946 году в Венгрии демонстрировались 36 советских художественных и 8 документальных фильмов.

Однако до сих пор производство художественных фильмов в Венгрии все еще носит частновладельческий характер. Оно не централизовано. Нет единого производственного плана, нет какой-нибудь высшей художественной инстанции, утверждающей подготовленные сценарии. Так называемый Художественный совет по делам кино еще не имеет конкретных полномочий. В этих условиях на венгерские экраны часто выходят слабые в идейном и художественном отношении фильмы.

Большинство их авторов поняло, что венгерский народ нуждается сейчас в кинопроизведениях, ставящих и решающих важные социальные проблемы. Однако к решению этих проблем они подходят часто со старыми средствами и методами, пытаясь втиснуть новые общественные отношения в рамки традиционного любовного сюжета. Характерен в этом отношении фильм «Без лжи». Его авторы сообщили представителям печати, что их произведение «трактует нечто совершенно новое». На просмотре выяснилось, что это «новое» — не особенно ново, зато довольно наивно: героиня фильма — дочь богатого промышленника, влюбившись в рабочего, отрекается от обеспеченной жизни в семье отца и принимается за тяжелую работу, чтобы стать достойной предмета своей любви...

Проповедь «опрощения» звучит и в музыкальной комедии «Одна тарелка чечевицы». Старик богач разорился в результате биржевых спекуляций. Найдя приют у небогатой родственницы, он убеждается, что богатство никогда не означало для него настоящего счастья.

Одной из самых волнующих проблем современной Венгрии является уничтожение остатков феодализма. Критика выродившейся венгерской аристократии — основная тема фильма «Осада Бесцеруса», выпущенного в начале 1948 года.

Венгерская пресса высоко оценивает постановку фильма, работу оператора и художника. В фильме заняты виднейшие венгерские актеры. Райнан Габор и Фелеки Камил жизненно передали образы венгерских аристократов.

Второй венгерский фильм 1948 года «Где-то в Европе» (сценарий Бела Балаш, режиссер Радваньи Геза) явился значительным событием не только для венгерской кинематографии, но и для киноискусства всей послевоенной Европы. На международном кинофестивале в Марианских Лазнях он получил почетный отзыв

жюри, хотя демонстрировался вне программы фестиваля. Герои фильма — дети, потерявшие во время войны родителей.

Весна 1945 года. Оборванные маленькие бродяги кочуют в поисках пищи по берегам Дуная. Дети находят приют в развалинах старинного замка и отсюда совершают налеты на соседние огороды и амбары. Они не чувствуют себя виноватыми, потому что считают всех взрослых врагами: это взрослые начали войну, которая принесла гибель родителям, разрушила домашний очаг, — такова несложная философия несчастных малышей.

Среди развалин приютился также знаменитый пианист Пьер Симон, который бежал от войны, думая найти забвение в одиночестве. Вначале дети враждебно относятся к нему. Но музыка пианиста пробуждает в детях чувство признательности и доверия, которое переходит в дружбу. Дети помогают пианисту вновь обрести веру в человечество и найти силы для работы. Пьер Симон добивается того, что государство дарит детям покинутый замок. Здесь новые друзья Симона вместе с ним создадут новый очаг, начнут новую жизнь.

Сила фильма в его глубокой человечности, в постановке большого социального вопроса, волнующего всю венгерскую общественность, в понимании того, что проблема детской беспризорности может быть разрешена только в свободной стране и при непосредственной помощи демократического правительства.

Режиссер Радваньи Геза убедительно показал, что венгерская кинематография обладает творческими силами, способными решать большие художественные задачи.

Возрождающаяся венгерская кинематография делает первые шаги по пути к подлинно народному искусству. Лучшие венгерские фильмы говорят о том, что художники венгерского кино находят правильные пути своего творческого развития. И мы вправе ожидать от них в ближайшем будущем новых достижений.

ПОД РУКОВОДСТВОМ КОММУНИСТОВ

Р. ИСАКИНА

Начало 1948 года — знаменательная для болгарской кинематографии дата: Великое Народное Собрание приняло закон о национализации кинопромышленности и утвердило проект строительства киногородка. Впервые за 25 с лишним лет своего существования болгарская кинематография получит современную техническую базу. Городок строится в десяти километрах от Софии, у горы Витуш, по проектам и с помощью советских специалистов. Со временем он должен стать крупным кинематографическим центром, и кино сможет занять подобающее место в жизни болгарского народа.

Первые робкие шаги болгарского кинематографа относятся к 1922—1923 годам.

Небольшая группа энтузиастов во главе с будущими режиссерами Василием Гендовым и Александром Вазовым решила создать национальное кино. Перед пионерами кинематографии стояла чрезвычайно сложная и трудно разрешимая задача. Они не имели ни техники, ни опыта, ни сколько-нибудь значительных средств.

Иностранные кинофирмы, целиком заполнявшие в то время своей продукцией болгарские экраны, естественно, не были заинтересованы в успехах национальной кинематографии: не приходилось рассчитывать и на поддержку со стороны фашистского правительства Цанкова. Правящие круги страны считали всякую попытку конкуренции с иностранцами безумной авантюрой.

Первым болгарским кинематографистам приходилось распродавать свое имущество, чтобы приобрести аппаратуру и пленку.

В этих невероятно трудных условиях все же удавалось создавать фильмы, хотя и низкие по своему техническому уровню, порой наивные и примитивные, но выгодно отличавшиеся по содержанию от импортной киномакулатуры. Большинство этих фильмов рассказывало о славной борьбе болгарского народа за освобождение от турецкого ига. В таких фильмах, как «Громада», «Земля горит» (реж. Гендов), нашли отражение мотивы народного эпоса.

Чудесная сокровищница фольклора дала материал и для выпущенной в 1935 году первой болгарской комедии «Насреддин — хитрый Петр и Насреддин ходжа». В этой первой звуковой картине исполнителю главной роли Насреддина — хитрого Петра артисту Софийского драматического театра Ивану Камбурову удалось воссоздать на экране полноценный образ народного героя, весельчака и хитреца, защитника бедных и врага богатых.

Однако подобные удачи были единичны. Для болгарской кинематографии того времени наиболее характерными являлись такие фильмы, как «Они победили» (1936 г.) — прямой призыв к новой мировой войне или «Искушение» (1937 г.) — типичная салонно-психологическая любовная галиматья. Убожество формы в таких фильмах полностью соответствовало убожеству содержания.

Чуждая интересам народа, фашистская, прогерманская политика правящей верхушки приводила к тому, что отечественная продукция составляла ничтожную долю демонстрировавшихся в стране картин. За первые 15 лет своего существования болгарская кинематография создала 15 картин, а только в одном 1938 году в Болгарию было ввезено 114 американских, 50 французских, 47 немецких, 14 английских и 7 итальянских фильмов. Фашиствующие правители Болгарии с готовностью предоставляли экраны для любой иностранной продукции, кроме, разумеется, советской. Появившееся было в Болгарии вскоре после установления нормальных дипломатических отношений с Советским Союзом «Путевка в жизнь», «Веселые ребята» и «Цирк» пользовались таким небывалым успехом, что дальнейший ввоз советских фильмов был запрещен. Только в 1938 году они снова появляются на болгарских экранах, пользуясь большим успехом у болгарского народа.

Немедленно после возобновления проката советских фильмов было образовано акционерное общество «Мосфилко» (Московская Фильмовая Компания), открывшее для их показа специальный кинотеатр «Глория Палас».

Несмотря на то, что цены билетов в этом кинотеатре в 2,5 раза превышали обычную среднюю цену, зал был всегда переполнен, а очередь, состоявшая, главным образом, из рабочих, интеллигенции и даже крестьян окрестных сел, тянулась на несколько кварталов.

Коммунистическая газета «Рабочее дело» рассказывает о случае, когда жители города Каспичан, узнав, что в соседнем селении Крути будет демонстрироваться советский фильм «Трактористы», всем городком, около трех тысяч человек, отправились туда, за 17 километров. Песни из советских фильмов сделались любимыми песнями народа и впоследствии — боевыми песнями партизан. Появле-

ние на экране Ленина, Сталина, герба Советского Союза, красноармейской звезды неизменно вызывало бурные овации, несмотря на вмешательство полиции и вопреки специально вывешенным светящимся табличкам: «Аплодисменты во время сеанса воспрещены!»...

Из документального фильма «Северный полюс» болгарская цензура вырезала фонограмму «Интернационала», который поют папанинцы, но эти кадры, даже обеззвученные, неизменно вызывали овации.

К 1939 году относятся первые попытки создания государственной кинематографии. Была организована кинематографическая фондация (ассоциация) «Болгарское дело», подчиненная так называемой дирекции национальной пропаганды. «Болгарское дело» занималось исключительно хроникой и научно-популярными фильмами. Вся его деятельность ограничивалась несколькими сюжетами, вроде «Погребение царя», «Жизнь царских детей» и видовыми картинами.

Период дружбы и военного союза с фашистской Германией — период полного упадка духовной жизни страны. Экраны заполнились пропагандистскими фашистскими хрониками, «художественными» фильмами типа «Отдай мне эту ночь» или «Гибельные страсти» и фильмами криминально-детективного характера.

День 9 сентября 1944 года—действительное начало болгарской кинематографии. Правительство, Болгарская рабочая партия (коммунистов) уделили кинематографии огромное внимание и оказали большую практическую помощь. Впервые к кинематографу отнеслись как к могучему оружию воспитания, просвещения и культурного развития масс.

Ассоциация «Болгарское дело» была передана в ведение Министерства информации и искусств. Обновился руководящий состав ассоциации: в кино пришли болгарские коммунисты. Они немедленно развернули энергичную деятельность.

Кинооператоры засняли важнейшие события, последовавшие за 9 сентября. С помощью созданной при военном министерстве службы хроники наладились фронтовые съемки.

Большую помощь своим собратьям оказали советские кинематографисты. На первых порах главное внимание уделялось хронике, которая способна быстро откликаться на события и является очень массовым и доходчивым видом киноискусства. Совет Министров Болгарской республики установил обязательную для всех кинотеатров демонстрацию хроникальных фильмов перед каждым сеансом. Вскоре после 9 сентября был принят закон о государственной монополии кинопроката.

Правильное руководство, и большая техническая помощь со стороны Советского Союза обеспечили болгарской кинематографии крупные успехи уже в 1945 и 1946 годах.

Резко повысилось количество и качество картин. Регулярно выходит журнал (52 номера в год), живо откликающийся на все события жизни страны. Кроме еженедельных выпусков, выходят специальные киноплакаты о трудовом соревновании, выпуски, посвященные народным праздникам, предвыборные агитфильмы.

В течение 1946 года выпущено 7 короткометражных фильмов — «День в Софии», «Люди в облаках», «Сельская свадьба», «Сила слабых—в единении» и т. д. Два из этих фильмов демонстрировались на прошлогоднем международном кинофестивале в Венеции. Первое международное выступление принесло победу молодой кинематографии: жюри отметило короткометражный фильм «Люди в облаках» (режиссер Захар Жандов) первой премией, а фильм «Сельская свадьба» (режиссер Стоян Христов) заслужил почетную грамоту.

В 1947 году вышли на экран фильмы: «Народный суд» — о суде над лидерами оппозиции Николой Петковым и другими; «Новые люди» (режиссер и сценарист Н. Баравишки и Б. Карастианов) — о первой ударнице Болгарии, ткачихе Марусе Тотаровой; «Перевал Республики» (сценарист и режиссер А. Вагинштейн, оператор А. Велчев) — о строительстве молодежными бригадами дороги через горный перевал Хаин Буас.

Фильм тех же авторов «Газета-герой» посвящен двадцатилетию газеты болгарской коммунистической партии «Рабочее дело».

Восстановление и строительство обновленной демократической Болгарии отражено в фильмах «Постройка «Белой искры», «Черное золото», «Великая дружба».

Этот же год ознаменовался большим событием в истории болгарской кинематографии — документальным фильмом «Болгария», выпуск которого явился результатом сотрудничества Московской Центральной студии документальных фильмов и организации «Болгарское дело». Он был снят советскими и болгарскими операторами совместно. Зрители и пресса восторженно встретили фильм. Журнал «Кинофото» писал: «Фильм без действующих лиц и все же с единым великим лицом. Это лицо Болгарии. Показан образ и дух страны, с ее землей, ее людьми, ее прошлым... ...Этот фильм радость нашей молодой кинематографии».

До закона о национализации кино производство художественных фильмов находилось целиком в руках частных лиц — большей частью случайных людей, не имевших опыта работы в кино и плохо разбиравшихся в вопросах искусства. Для поставленных ими кинофильмов «Снова в жизнь», «Огненный след», «Борьба за счастье» и др. характерны попытки решить новые и огромные задачи киноискусства традиционными, банальными приемами. Таков, например, фильм «Снова в жизнь» (режиссер Богоявленский, оператор Иссиф Новак). Героиня фильма — музыкантша, представительница буржуазной среды—несчастна в любви. Под влиянием своей подруги она решает в труде забыть свою неудачу и поступает на текстильную фабрику... Картина выдержана в пошлом духе немецких эротических фильмов. Болгарская общественность сурово и беспристрастно разоблачила неверный путь авторов фильма.

Резкой и принципиальной критике подверглись также картины «Бойка», «Огненный след» и другие.

Два года работы показывают, что Болгария имеет все возможности для выполнения государственного плана и создания полноценных в идейно-художественном отношении произведений киноискусства.

В текущем году организация «Болгарское дело», кроме ряда короткометражных фильмов, выпускает первые полнометражные фильмы. К подготовке новых высокохудожественных сценариев привлекаются лучшие писатели. Известный писатель и политический фельетонист Георгий Караславов работает над сценарием о жизни крестьян в новой деревне после аграрной реформы. Писатели Орлин Васильев и Камин Калчев пишут сценарии о движении «молодежных бригад».

Готовятся и новые кадры киноспециалистов. Девять молодых работников болгарского кино учатся в Москве во Всесоюзном государственном институте кинематографии, четверо — в Ленинградском институте киноинженеров, десять специалистов по хроникальным и научно-популярным фильмам — в Чехословакии.

Болгарские киноработники сознают всю ответственность и сложность стоящих перед ними задач и уверены в их выполнении.

В своем журнале «Кинофото» они пишут: «Мы будем стараться средствами кино дать болгарскому народу, переживающему великий политический и творческий подъем, прогрессивное и оживляющее искусство, соответствующее его современной свободной жизни и национальным стремлениям. Антидемократическая, упадочная, формалистическая и бессодержательная продукция не будет допускаться... Фильмы должны побуждать к творчеству, вдохновлять на труд, способствовать демократическому развитию».

Можно быть уверенным, что с помощью братской советской кинематографии, под руководством Болгарской рабочей партии (коммунистов), киноискусство Болгарии придет к творческим победам.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1948 ГОДА

ИЮЛЬ—АВГУСТ

(по прокатным данным)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

ЛЕНФИЛЬМ

«Драгоценные зерна». Автор сценария Э. Буранова. Постановка А. Зархи и И. Хейфиц. Главный оператор С. Иванов. Художники В. Аграновв и Д. Рудой. Композитор В. Пушков. Звукооператор И. Дмитриев. В главных ролях: Г. Кожакина, Б. Жуковский, О. Жаков, П. Кадочников, Н. Дорохин, П. Алейников, В. Ванин, В. Телегина, Л. Шабалина, Р. Плятт, Б. Кудряшов. Директор картины И. Гольдман.

АШХАБАДСКАЯ СТУДИЯ

«Далекая невеста». Авторы сценария Е. Помещиков, Н. Рожков и В. Шкловский. Постановка Е. Иванова-Баркова. Главный оператор А. Булинский. Режиссер Д. Варламов. Оператор К. Киятханов. Композитор К. Корчмарев. Текст песен В. Винникова. Художник В. Хмелева. Балетмейстеры И. Бойко, И. Ковтунов. Звукооператор М. Белоусов. В главных ролях: А. Карлиев, В. Нещипленко, А. Кульмамедов, С. Клычева, М. Шафигулина, А. Овезова, С. Карыев, К. Мурадова, М. Сейдниязов, А. Меляев. Директор картины Г. Калик.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Чемпион мира». Сценарный план Б. Белогорского, М. Славинской, А. Степанова. Режиссер М. Славинская. Главный оператор А. Щекутьев. Операторы А. Хавчин, В. Штатланд и А. Брантман. Дикторский текст Б. Белогорского, А. Степанова. Читает В. Чижов. Консультант — гроссмейстер А. Котов. Музыкальное оформление А. Ройтмана. Директор картины И. Юровский.

«День воздушного флота СССР» (авиационный праздник 1948 года в Москве). Режиссеры В. Бойков и Л. Кристи. Главные операторы В. Макасеев, М. Ошурков, А. Щекутьев. Главный звукооператор В. Котов. Фильм снимали 30 кинооператоров и 3 звукооператора. Дикторский текст Е. Кригера. Читает Ю. Левитан. Музыкальное оформление А. Ройтмана. Консультант — генерал-майор авиации А. Кутасин. Начальник съемочной группы В. Иосилевич. Директор картины Б. Вайнштейн.

«Советские спортсмены в Праге». Режиссер М. Фиделева. Операторы А. Левитан, А. Семин, А. Лебедев, Д. Каспий. Редактор А. Виноградова. Текст читает Л. Хмара.

«Сталинград сегодня». Сценарный план О. Савича. Режиссер Г. Кумяльский. Оператор Э. Тросман. Редактор А. Брыкин. Текст читает В. Чижов.

«Выставка в Праге». Режиссер Ф. Киселев. Оператор А. Лебедев. Дикторский текст В. Беликова.

Киножурналы

«Новости дня» с № 34 по № 43.
«Пионерия» №№ 7, 8.
«Советский спорт» №№ 7, 8.

БЕЛОРУСЬФИЛЬМ

«Советская Белоруссия». Сценарный план К. Губаревича, Л. Голуба, Н. Шпиковского. Режиссер Л. Голуб. Дикторский текст Н. Садковича. Фильм снимали 10 кинооператоров. Текст читает Л. Хмара. Композитор Е. Тикоцкий. Звукооператоры Б. Пеккер, В. Котов.

«Родные напевы» (Белорусский киноконцерт). Сценарий А. Шульмана. Режиссеры А. Шульман, С. Сплошнов. Композитор С. Полонский. Операторы Г. Вдовенков, К. Соболь. Художники А. Векслер, Е. Ганкин. Звукооператоры С. Ключевский, А. Лупал.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Песня колхозных полей». Авторы сценария М. Долгополов, Р. Кармен, И. Посельский. Постановка Р. Кармен и И. Посельского. Главный оператор Г. Донец. Операторы Я. Гринберг, С. Масленников, А. Смолка. Звукооператоры Б. Картавенко, В. Котов. Текст читает Р. Выгодский. Директор картины Б. Гинзбург.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ

«Советский Азербайджан». Авторы сценария В. Еремеев и М. Микаэлов. Режиссер М. Микаэлов. Дикторский текст М. Большинцова и Н. Оттена. Операторы А. Алекперов, В. Збудский, С. Базалов, Л. Корецкий, М. Дадашев, М. Мустафаев, В. Еремеев, Б. Цейтлин. Текст читает Л. Хмара. Директор картины А. Барбариго.

ХАБАРОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На родной земле». Сценарный план М. Культэ и И. Осипова. Режиссер —главный оператор М. Культэ.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Город металла». Автор сценария А. Куликов. Режиссер М. Лукацкий. Оператор Н. Старощук. Дикторский текст А. Колбановского.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ

«Искусство актера». Три роли лауреата Сталинской премии, народного артиста СССР М. Тарханова. Авторы сценария С. Владимирский и В. Юренев. Режиссер В. Юренев. Оператор А. Кальцатый. Художник В. Егоров. Композитор С. Потоцкий. Звукооператор А. Машистов. Директор картины М. Альперович.

«Тайна куриного яйца» (цветной). Автор сценария В. Попов. Режиссеры В. Астафьев и А. Кудрявцев. Оператор А. Кудрявцев.

«В горах Таджикистана». Автор сценария И. Васильков. Режиссер Н. Тихонов. Оператор А. Филиппов.

«Школа силы и ловкости». Автор сценария Б. Ласкин. Режиссер Д. Боголепов. Оператор М. Беркович. Консультанты Н. Галковский и Б. Чесноков.

«Берегите сердце». Автор сценария Л. Сухаребский. Режиссер Б. Альтшулер. Оператор Б. Фильшин.

«Владимиро-Суздальская Русь». Автор сценария Е. Смирнова. Режиссер М. Кауфман. Операторы П. Зотов, С. Лебедев, Н. Наумов.

«Василий Баженов». Автор сценария Я. Миримов. Режиссер Я. Миримов. Оператор Ф. Сильченко.

Киножурнал «Наука и техника» №№ 7, 8.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ

«Личная гигиена». Автор сценария Г. Блауштейн. Режиссер А. Пресняков. Оператор А. Роговский.

«У озера Имандра». Автор сценария С. Заборовский. Режиссер А. Чигинский. Оператор А. Романенко.

«Моя вина». Автор сценария М. Папава. Режиссер И. Менакер. Оператор Э. Ратнер.

«Искусство резьбы по кости». Автор сценария А. Чигинский. Режиссер Р. Майман. Оператор А. Климов.

«Поезд уходит в 10». Авторы сценария М. Блейман и Н. Коварский. Режиссер С. Миллер. Оператор Л. Медведев.

Редактор **Н. А. ЛЕБЕДЕВ.**

Редколлегия: **В. В. ГРАЧЕВ. Д. И. ЕРЕМИН, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.**

А09784. Сд. в пр. 6/IX 1948 г. Подп. к печ. 6/X 1948 г. Ф. б. 60×92¹/₈ д.
Зак. 1736. Т. 4 000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60 000.

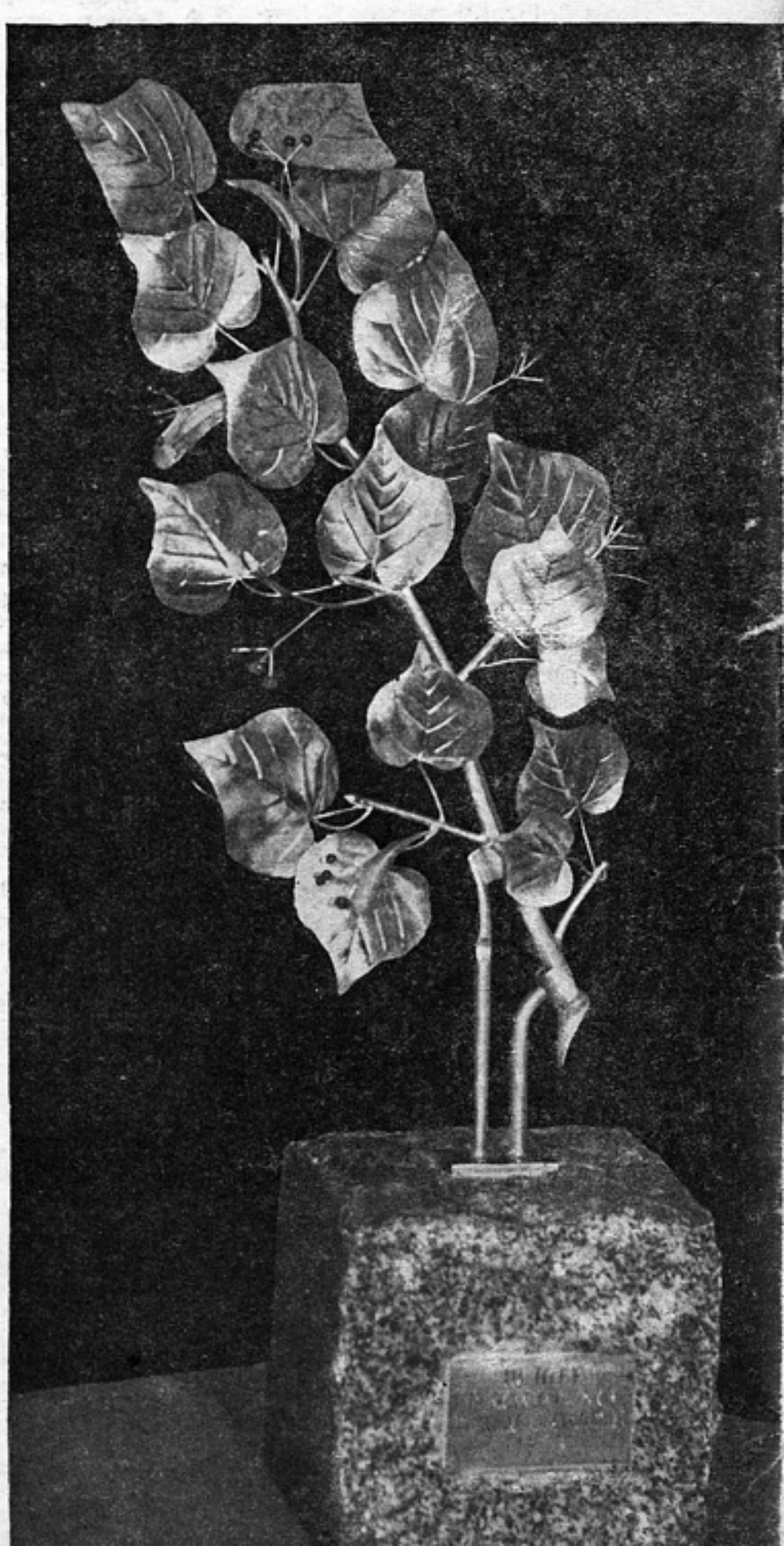
Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР», Москва, Пушкинская пл., 5.

21 ОКТ 1948

9175

Цена 10 руб.

Всесоюзная книжная палата обяз. экз. 1948 г.



На международном фестивале, происходившем в июле этого года в Марианских Лазнях (Чехословакия), советская кинематография получила шесть премий, в том числе две из трех главных:

„Премия Труда" (левый снимок) присуждена фильму „Сказание о земле Сибирской".

„Премия Мира" (правый снимок) — фильму „Русский вопрос".

(Фото И. Пасеманика)